

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RAPHAEL PAPPALAUTENSCHLAGER

METAPOÉTICA PINDÁRICA: COMENTÁRIOS E ANÁLISE DO
PROCESSO CRIATIVO EM POEMAS E TRECHOS EPINÍCIOS
ESCOLHIDOS DE PÍNDARO

CURITIBA

2016

RAPHAEL PAPPALAUTENSCHLAGER

**METAPOÉTICA PINDÁRICA: COMENTÁRIOS E ANÁLISE DO
PROCESSO CRIATIVO EM POEMAS E TRECHOS EPINÍCIOS
ESCOLHIDOS DE PÍNDARO.**

Dissertação apresentada como requisito parcial à
obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários,
no Curso de Pós-Graduação em Letras do Setor de
Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade
Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha
Júnior

CURITIBA

2016

Catalogação na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Lautenschlager, Raphael Pappa

Metapoética pindárica: comentários e análise do processo
criativo em poemas e trechos epinícios escolhidos de Píndaro /
Raphael Pappa Lautenschlager – Curitiba, 2016.
129 f.

Orientador: Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior
Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências
Humanas da Universidade Federal do Paraná.

1. Pindaro, 518-438 a.C. 2. Poesia grega – História e crítica.
3. Poesia lírica – Poesia lírica grega arcaica. 4. Epinício. I.Título.

CDD 884.1



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

Ata septigentésima quinquagésima primeira, referente à sessão pública de defesa de dissertação para a obtenção de título de mestre a que se submeteu o mestrando **RAPHAEL PAPPALAUTENSCHLAGER**. No dia seis de junho de dois mil e dezesseis, às quatorze horas e trinta minutos, na sala 1013, 10.º andar, no Edifício Dom Pedro I, do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: **ROOSEVELT ROCHA**, Presidente, **GUILHERME GONTIJO FLORES** e **ROBERT DE BROSE PIRES**, designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de dissertação intitulada: “METAPOÉTICA PINDÁRICA: COMENTÁRIOS E ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO EM POEMAS E TRECHOS EPINÍCIOS ESCOLHIDOS DE PÍNDARO”, apresentada por **RAPHAEL PAPPALAUTENSCHLAGER**. A sessão teve início com a apresentação oral do mestrando sobre o estudo desenvolvido. Logo após o senhor presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos Examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, o Professor **ROOSEVELT ROCHA** retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, o senhor Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Mestre em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**, devendo encaminhar à Coordenação em até 60 dias a versão final da dissertação. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia seis de junho de dois mil e dezesseis.


Dr. Roosevelt Rocha


Dr. Robert de Brose Pires


Dr. Guilherme Gontijo Flores


Raphael Pappa Lautenschlager



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS
COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

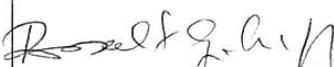

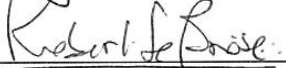
P A R E C E R

Defesa de dissertação do mestrando RAPHAEL PAPPA LAUTENSCHLAGER para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados ROOSEVELT ROCHA, GUILHERME GONTIJO FLORES e ROBERT DE BROSE PIRES arguíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“METAPOÉTICA PINDÁRICA: COMENTÁRIOS E ANÁLISE DO PROCESSO CRIATIVO EM POEMAS E TRECHOS EPINÍCIOS ESCOLHIDOS DE PÍNDARO.”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
ROOSEVELT ROCHA		APROVADO
GUILHERME GONTIJO FLORES		APROVADO
ROBERT DE BROSE PIRES		APROVADO

Curitiba, 06 de junho de 2016.



Patrícia da Silva Cardoso
Coordenadora

Dedico esse trabalho à tenra memória de minha tia Gláucia Garcia Galvani, que sempre acreditou em meu potencial e financiou meus estudos quando eu ainda não podia fazê-lo sozinho. Se hoje eu posso, devo esse luxuoso privilégio à generosidade dela.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior, pela paciência, generosidade e companheirismo demonstrados desde que comecei os estudos de Língua e Literatura Gregas, em 2009.

Aos demais professores da Área de Clássicas da UFPR, Profs. Drs. Alessandro Rolim de Moura, Bernardo Guadalupe dos Santos Lins Brandão, Guilherme Gontijo Flores, Joseane Mara Prezotto, Pedro Ipiranga Júnior e Rodrigo Tadeu Gonçalves, pela dedicação e auxílio constantes durante esses anos. Ao Bernardo agradeço especialmente por debater o projeto desta dissertação no Fórum de Produção Discente, em 2014.

Ao Prof. Dr. Robert Brose Pires por aceitar participar dessa empreitada. Ao Guilherme e ao Robert sou grato, também, pelo envolvimento no exame de qualificação e na defesa da dissertação.

Aos outros professores que foram decisivos para minhas escolhas durante a graduação e a pós-graduação, exemplos de dedicação aos alunos e ao ofício que abraçaram.

Aos amigos e colegas que conheci nesta Universidade e que fizeram deste período de estudos uma fase inspirada e solar de minha vida, e especialmente à Adriana, pela ajuda e a paciência na revisão do texto.

Ao Diego pela dedicação e por todo o amor. À Maura e à Lota devo a companhia e o carinho fiéis durante todos esses anos.

“La victoire aux Jeux - olympiques, pythiques, néméens, isthmiques - où concourent les plus nobles lignées du monde grec, est le signe d'une faveur divine, et un mortel peut fournir ainsi les preuve indubitable de l'excellence (areté) de sa nature. Mais l'excellence n'accède au kléos que si un poète vient lui donner le moyen d'être louée: cette célébration, composé généralement à la demande du vainqueur, et chantée avec des danses lors d'une cérémonie fastueuse, s'appelle une Ode triomphale, ou épinicie.”

Philippe Brunet, La naissance de la littérature dans la Grèce ancienne, p. 128.

RESUMO

O presente trabalho investiga o que o poeta grego Píndaro afirma sobre sua poesia e sobre o fazer poético em seus epinícios, poemas dedicados especialmente à celebração de vitórias atléticas. Ao gênero epinício pertence o maior número de composições líricas completas do período Arcaico Grego conhecido atualmente, sendo quarenta e cinco poemas só de Píndaro. Ao se debruçar sobre as referências metapoéticas contidas em composições completas e trechos escolhidos de epinícios, a presente dissertação objetiva examinar as relações entre o texto pindárico e a concepção poética autoral que se pode identificar nesses poemas. A partir daí, busca-se compreender como Píndaro elabora algumas imagens presentes em suas odes epinícias ao mesmo tempo em que estrutura, a partir delas, suas próprias concepções de poesia e criação poética. O trabalho inicia-se com um estudo sobre o gênero epinício. Seguem-se reflexões sobre os conceitos de poética e metapoética, para delimitar o objeto de estudo e viabilizar a análise dos poemas. A escolha dos trechos foi feita a partir da classificação proposta por Wells (2009), sem prejuízo da inclusão de outras passagens nas quais se identificou prevalência metapoética. Os poemas inteiros, que também foram selecionados pelo critério da preponderância metapoética, são a Olímpica 9, a Pítica 7 e a Nemeia 4. Fixado o *corpus* a ser analisado, as passagens e odes foram traduzidas para o português. Por fim, os trechos e poemas traduzidos foram analisados de forma detalhada, focalizando nos termos, imagens e *topoi* que aludem à poesia e à atividade poética de forma mais pronunciada.

Palavras-chave: Píndaro, poesia lírica grega arcaica, epinício, metapoética.

ABSTRACT

This work investigates what the Greek poet Pindar says about his poetry and poetics in his own victory odes, poems especially dedicated to celebrate athletic victories. To this genre belongs the most numerous group of complete lyric poems of the Ancient Greek period known today, forty-five of them by Pindar. Examining the metapoetical references contained in complete compositions and selected excerpts, this dissertation aims to examine the relation between the text and the Pindaric poetic conception identifiable in these poems. Thenceforth, we seek to understand how Pindar draws some images present in his victory odes while he uses them to structure his own conceptions of poetry and poetical creation. The work begins with a study about the victory ode genre, followed by reflections on the concepts of poetic and metapoetics, to delimit the object of study and to ease the analysis of the poems. The selection of excerpts was determined by the classification proposed by Wells (2009), and I have included other passages in which it is possible to identify a prevalence of metapoetics. The entire poems, which were also selected by the criterion of preponderance of metapoetical features, are Olympian 9, Pythian 7 and Nemean 4. Established the *corpus* to be examined, the passages and odes were translated into Portuguese. Finally, the translated excerpts and poems were analyzed in detail, focusing on words, images and *topoi* that allude to poetry and poetical activity in a more pronounced way.

Keywords: Pindar, archaic Greek lyric poetry, victory ode, metapoetics.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
2 PÍNDARO E O EPINÍCIO PINDÁRICO.....	10
3 POÉTICA, METAPOÉTICA E METALINGUAGEM.....	17
4 TRADUÇÃO E COMENTÁRIO DE POEMAS ESCOLHIDOS.....	26
5 CONCLUSÃO.....	118
REFERÊNCIAS.....	122

1 INTRODUÇÃO

One should avoid the phrase 'Pindar's theory of poetry', for he was the least theoretical of men; but the range and complexity of his imaginative expressions suggest that he had worked out for himself quite well what he was doing. (Bremer, 1990, p. 46).

A ideia de estudar a poesia de Píndaro surgiu nas aulas de Literatura Grega (Poesia Lírica) frequentadas em 2011, como aluno do Bacharelado em Língua Grega com ênfase em Estudos Literários, da UFPR. Este contato inicial foi ampliado nas atividades do Projeto de Pesquisa e Iniciação Científica, intitulado “A Quarta Pítica, de Píndaro: Introdução, Tradução e Notas”, realizadas em 2012 no referido curso de bacharelado.

Nesse período, conhecemos inúmeras obras sobre a poesia pindárica, sobretudo no âmbito dos estudos clássicos realizados no exterior, ao mesmo tempo em que percebemos que no Brasil eram relativamente escassos os trabalhos dedicados a Píndaro, embora a importância do autor fosse fortemente disseminada no meio universitário dos estudos clássicos pátrios. Esses fatos acrescentaram mais relevância à escolha da poesia pindárica como nosso objeto de estudo no Mestrado.

Em linhas gerais, no projeto inicial da dissertação de Mestrado, apresentado no final de 2012, propusemos uma investigação acerca do que o poeta grego Píndaro diz sobre a sua poesia epinícia, nos próprios epinícios, sobretudo, a partir das referências metalinguísticas contidas nas composições.

Depois da apresentação do projeto no Fórum de Produção Discente, em 2014, do desenvolvimento dos estudos realizados no âmbito do Mestrado e do Exame de Qualificação, em 2015, foram fixados como objetivos maiores deste estudo analisar as relações entre o texto pindárico e a concepção poética contida nas composições epinícias, além de investigar como Píndaro elabora as imagens presentes em sua poesia ao mesmo tempo em que estrutura, a partir dessas imagens, suas próprias concepções de poesia e criação poética.

Para tanto, o primeiro capítulo da dissertação sintetiza precisamente o percurso de nossos estudos sobre Píndaro e sobre o epinício pindárico.

No capítulo seguinte, procuramos nos aprofundar nos conceitos de poética e metapoética, com os quais este trabalho dialoga para analisar as composições pindáricas.

O quarto capítulo dedica-se à análise de epinícios e trechos de epinícios pindáricos que contêm referências metapoéticas mais explícitas. Os poemas inteiros são a *Olimpica* 9, a *Pítica* 7 e a *Nemeia* 4, e os trechos foram escolhidos a partir da classificação proposta por Wells (2009), sem prejuízo da inclusão de outras passagens nas quais identifiquei prevalência metapoética.

O quarto capítulo constitui-se no cerne da dissertação, por apresentar traduções e comentários dos poemas e trechos escolhidos, onde analisamos as passagens metapoéticas para compreender as mencionadas relações entre o texto pindárico e a concepção poética contida nas composições epinícias, bem como, para investigar o modo de elaboração das imagens presentes em sua poesia ao mesmo tempo em que estrutura, a partir delas, suas concepções de poesia e criação poética.

Seguem-se as conclusões finais, nas quais tentamos analisar o trabalho realizado, seus resultados atuais e as perspectivas reveladas para novos estudos. Embora os termos estrangeiros estejam grafados em itálico, optamos por manter os vocábulos e citações em grego arcaico na mesma formatação do texto vernacular, para que o aspecto do trabalho fique mais enxuto.

2 PÍNDARO E O EPINÍCIO PINDÁRICO

In fact, Pindar did not promote a specific genre designation for epinician poetry, resorting instead to intermittent use of terms such as hymnos, aoida, and melos. (Maslov, 2015, p. 280).

Rien en principe de plus étranger à notre goût que ces morceaux d'apparat rédigés sur commande. (Youcenar, 1979, p. 151).

Píndaro é um dos mais célebres poetas líricos da Antiguidade grega. Apesar disso, há pouquíssimas informações confiáveis sobre dados de sua vida¹, tanto que Burnett (2008, s/p.) aponta que embora os estudiosos alexandrinos tenham fabricado biografias do poeta a partir de passagens mal-interpretadas de seu trabalho, quase nada é conhecido a respeito de sua vida.

De qualquer forma, é possível crer que Píndaro nasceu em Tebas, na antiga região grega da Beócia, por volta do ano 520 a.C. Segundo Ragusa (2013, p. 12), testemunhos antigos informam que ele esteve em Atenas para aprimorar sua formação poética, que aos 20 anos já ganhara boa reputação, que viajou como poeta pela Grécia continental, insular e pelas colônias gregas, bem como que sua morte se deu em algum momento depois do ano 446 a.C., data de composição de sua última ode (a Pítica 8).

Da lista dos nove poetas líricos² canônicos da Grécia Arcaica elaborada no Período Alexandrino (Álcman, Safo, Alceu, Anacreonte, Estesícoro, Íbico, Simônides, Baquilides e Píndaro), Píndaro é o poeta cujo trabalho chegou até nós de

¹ Na introdução à edição dos epínicios pindáricos organizada pela editora Gredos, Emilia Ruiz Yamuza (Píndaro, 2002, IX) aponta que: “En general, las biografías de los autores clásicos resultan decepcionantes para un lector actual. No aportan nada de lo que hoy consideramos relevante para entender la obra de un literato, no se nos habla de lecturas, influencias, aprendizaje, viajes, etc. (...) Podemos decir con M. Lefkowitz (*The lives of the greek Poets*, The John Hopkins University Press, 1981), que los datos que aportan son en su mayoría ficticios e las únicas informaciones verídicas lo son porque el poeta las proporciona en su obra, habitualmente para otra finalidad, con lo que también resultan distorsionadas.”

² A presente dissertação se vale da denominação poesia lírica grega, por força da ampla e consagrada utilização do termo. Isto não implica em desconsiderar a controvérsia sobre a utilização dos termos ‘poesia lírica’ ou ‘poesia mélica’ para poetas gregos arcaicos como Píndaro. Sobre o tema, remeto-me aos estudos e considerações de Calame (1998), Gonzáles (2000), Ledbetter (2003), Collot (2004), Silk (2010), Richardson (2011), Rocha Junior (2012), Todorov (2012) e Ragusa (2013).

forma mais preservada, sendo considerável o volume de poemas seus conhecido atualmente³.

Conforme explica Lourenço (2006, p. 9), embora Píndaro tenha composto poesia em variados gêneros, atualmente só conhecemos poemas completos de sua autoria compostos no gênero denominado epinício, ou ode epinícia⁴. Em poucas palavras, pode-se definir o epinício como uma antiga forma de poesia lírica grega arcaica destinada a celebrar vitórias obtidas nos Jogos Pan-Helênicos, sendo atualmente representada por quase sessenta poemas integrais de Píndaro e de seu contemporâneo Baquilides, como informa Maslov (2015, p. 1).

A coletânea dos epinícios de Píndaro foi ordenada pelos Gramáticos Alexandrinos durante o Período Helenístico, tomando como diretrizes as vitórias neles celebradas. Além disso, como anota Ragusa (2013, p. 239), eles foram colacionados seguindo a ordem de antiguidade dos Jogos Pan-Helênicos: primeiro as Odes Olímpicas (celebrando vitórias nos Jogos Olímpicos, no Templo de Zeus Olímpio, em Olímpia, na região da Élis), depois as Píticas (cantando as vitórias obtidas nos Jogos Píticos, no Templo de Apolo Pítio, em Delfos, na região da Fócida), então as Ístmicas (relativas às vitórias nos Jogos Ístmicos, no Templo de Posídon, no istmo de Corinto) e, por fim, as Nemeias (celebrando as vitórias alcançadas nos Jogos Nemeicos, no Templo de Zeus em Nemeia, região da Argólida, no Peloponeso).

O *corpus* epinício pindárico atualmente conhecido inclui 14 Olímpicas, 12 Píticas, 8 Ístmicas e 11 Nemeias, totalizando 45 epinícios pindáricos em estado considerado completo. Conforme Irigoin (1952, p. 35) e Araújo (2005, pp. 11-13), essa classificação remonta, sobretudo, ao trabalho de Aristófanes de Bizâncio na direção da biblioteca de Alexandria⁵.

Araújo (2005, pp. 11-16) afirma que embora os escólios pindáricos tenham incorporado a participação de outros filólogos, como os da biblioteca de Pérgamo e

³ Nesse sentido é a afirmação de Maslov (2015, p. 4) de que “*Pindar’s victory odes comprise the largest extant body of texts, except for Homer’s, before the period of Athenian dominance*”.

⁴ Segundo a Vita constante do manuscrito ambrosiano, a poesia de Píndaro foi reunida em dezessete livros na Biblioteca de Alexandria, compreendendo oito tipos de poemas: 1 de hinos, 1 de peãs, 2 de ditirambos, 2 de prosódios, 3 de partênios, 2 de hiporquemas, 1 de encômios, 1 de trenos e 4 de odes epinícias, sendo que só os últimos sobreviveram como um livro de textos (Gerber, 1997, p. 254).

⁵ Irigoin (1952, p. 35) explica que segundo um fragmento sobre o argumento das Olímpicas, inserido no fim da Vida de Píndaro e dito vaticano, foi de Aristófanes de Bizâncio a decisão de colocar o poema que hoje conhecemos como Olímpica 1 no princípio das Odes Olímpicas. Araújo (2005, p. 13) aponta, ainda, que segundo testemunhos antigos, Aristófanes de Bizâncio também foi responsável pelo estabelecimento da colometria das odes de Píndaro.

outros eruditos de regiões diversas, Dídimos Calcenteros⁶ foi o mais importante dos comentadores de Píndaro, pois escreveu comentários aos quatro livros de epinícios pindáricos e também aos peãs e aos hinos, e porque “seu nome aparece setenta e quatro vezes nos escólios aos epinícios e é provável que uma série de explicações sem atribuição de autoria também sejam suas” razões pelas quais “seu comentário foi, até a segunda metade do século II d.C., o trabalho mais importante consagrado à Píndaro e constituiu a principal fonte para a composição dos escólios antigos” (Araújo, 2005, p. 17).

Segundo (Gerber, 1997, pp. 254-255), as três últimas odes Nemeias (9, 10 e 11) não são para vencedores em Nemeia, e o poema final (11) sequer celebra uma vitória em jogos, mas a ascensão de Aristágoras de Tênedos à pritania. Esses três poemas anômalos foram anexados às Nemeias por conveniência, numa época em que esse era o último livro da coleção das odes pindáricas.

Posteriormente, a ordem dos dois últimos livros foi invertida nos manuscritos⁷, de forma que as Nemeias agora precedem as Ístmicas, estas últimas compondo um livro truncado em seu final e atualmente incompleto. Ademais, há controvérsia sobre a unidade das Ístmicas 3 e 4 ou sua existência separada; a presente dissertação as trata como dois poemas independentes, conforme a edição de Snell e Maehler, utilizada para o texto grego.

Cada livro de odes as agrupa de acordo com a importância do concurso atlético, com as vitórias equestres primeiro, seguidas pelas vitórias em disputas na ginástica (pancrácio, luta livre, boxe, pentatlo e corridas, nessa ordem) e por fim os concursos musicais, pouco importando se o vencedor era um adulto, um adolescente ou uma criança, como aponta Araújo (2005, p. 13). A vitória com um carro de quatro cavalos tinha maior prestígio e era colocada por primeiro nos livros, seguida pelas vitórias com um único corcel e, por fim, pelas obtidas com carros de mulas⁸. No fim

⁶ Literalmente, “intestino de bronze”, por conta da grande quantidade de leituras. O erudito também era mencionado como Dídimos Bibliolathas, “aquele que esqueceu quantos livros” leu e escreveu (Araújo, 2005, p. 17).

⁷ Araújo (2005, p. 19) afirma que é provável que isso tenha se dado na edição feita em fins do século I d.C., durante a dinastia dos Antoninos, que, ao promover uma renovação cultural no mundo greco-romano, ocasionou a renovação filológica de gramáticos e lexicógrafos como Apolônio Díscolo, Harpocratião e Frínico, que reduziu o cânone das obras clássicas a serem estudadas e transmitidas, pois antes da redução do cânone, as Ístmicas são citadas mais frequentemente que as Nemeias.

⁸ Os livros das Olímpicas e das Píticas apresentam exceções: a Olímpica 1, para uma vitória com um só corcel, precede odes de vitórias em carros (sendo provável que essa inversão se deva a sua famosa abertura enaltecendo os Jogos Olímpicos), e as Píticas 2 e 3 não indicam claramente uma vitória com carro em Delfos (a Pítica 2 não nomeia o vencedor e a Pítica 3 sequer celebra uma vitória, sendo

do livro das Píticas, há um poema (Pítica 12) em honra a um vencedor num concurso de aulos, diferentemente dos demais. Araújo (2005, p. 13) também lembra que essa reunião das odes não levou em conta a ordem cronológica das vitórias ou os locais de origem dos vencedores.

Sobre as origens míticas e históricas do epinício, Pereira (2003, p. 13-14) lembra que, entre as formas de glorificação de vitórias obtidas nos Jogos Olímpicos, figurava um canto breve e simples, ao menos desde o século VII a.C. Nesse mesmo sentido, Pavlou (2008, pp. 541-542) cita esse relato tradicional de que Arquíloco teria composto um canto espontâneo para honrar Hércules e que, posteriormente, esse canto teria passado a ser entoado no lugar da vitória pelos companheiros dos vitoriosos nos jogos⁹.

Segundo a autora, Píndaro aludiria a essa canção de Arquíloco no princípio da Olímpica 9, embora haja controvérsia nos escólios, alguns afirmando que o canto seria *τήνελλα καλλίνικε, χαιρε ἄναξ Ἡράκλεις*/αὐτός τε καὶ ἰόλαος, αἰχμητὰ δύο (Σ Ol. 9.1a-3i Drachmann I 265-9; fr. 324 West), e outros que a canção seria mais longa e conteria três estrofes (Σ Ol. 9.1i-k e 3g Drachmann I 268-9).

Barker (1989, p. 54) também informa que na coroação do vencedor que acontecia no próprio local dos jogos, se uma ode especialmente criada para a celebração não estivesse concluída, parece que havia o costume de performar uma antiga canção de vitória de Arquíloco, cuja origem era claramente muito antiga.

A despeito dessas buscas pela origem, a simples ideia de um inventor do gênero epinício é simplória, sendo mais interessante pensar que como qualquer outro, o gênero evoluiu a partir de poetas que conhecemos atualmente mas também, de outros que nos são desconhecidos, pois certamente a poesia lírica grega arcaica que conhecemos segue modelos e tradições poéticas anteriores.

provável que foram compostas em honra de Hierão de Siracusa e colocadas depois da Pítica 1, que celebra uma vitória desse tirano com o carro).

⁹ Também para Gentili (2013, p. 219) esse refrão seria entoado em coro para celebrar os vencedores logo após a vitória, e constituiria um trecho do hino que, segundo a tradição, Arquíloco teria composto para celebrar Hércules, e que se iniciaria com as palavras *τήνελλα, ὦ καλλίνικε χαιρε ἄναξ Ἡράκλεις*/αὐτός τε καὶ ἰόλαος αἰχμητὰ δύο (algo como ‘viva, salve a bela vitória, ó Hércules Senhor,/ ele e também Iolau, os dois lanceiros’- tradução minha), razão pela qual as palavras *τήνελλα καλλίνικε* (‘viva o belo vencedor’) teriam se tornado um modo comum de saudar os vencedores nos jogos. O autor acrescenta, ainda, que *τήνελλα* é uma palavra onomatopaica a que teria recorrido Arquíloco para simular o som da *κιθάρα*, pois não disporia de um citaredo, enquanto o resto do texto seria acompanhado por um coro, de forma que, a partir de então, os coros que não tivessem um citaredo à disposição teriam passado a recorrer às palavras iniciais desse canto para saudar os vencedores.

De qualquer forma, as versões diferentes sobre a origem dos poemas revelam a utilização, desde o próprio Período Arcaico, de relatos míticos para o estabelecimento de uma tradição epinícia que remontasse a uma época pretérita.

Gentili (Píndaro, 1995, p. LXX) afirma na introdução de sua edição das Odes Píticas¹⁰ que os epinícios foram compostos para execução vocal e instrumental por parte de um coro ou também de um único cantor¹¹, às vezes acompanhado por um coro mudo que executava movimentos de dança, o χοροδιδάσκαλος (instrutor do canto coral e da dança). O estudioso italiano acrescenta que o poema constituía a partitura que continha indicações relativas ao ritmo e ao modo musical, talvez até sobre a dança, inerentes à execução na cerimônia oficial de celebração da vitória e destaca que:

Intimamente legato nel suo nascere, e poi nel suo declino, all'aristocrazia è anche il genere poetico destinato a celebrare gli atleti vincitori ai giochi, il canto "epinicio" ("per la vittoria"), eseguito da un coro e talora da un singolo cantore con l'accompagnamento di musica e danza. Gli epinici del poeta Simonide di Ceo (VI-V sec. a.C.), ma soprattutto di Pindaro e Bacchilide, documentano con chiarezza, nella complessa articolazione degli elementi costitutivi, quali la lode, le sentenze morali, il riferimento alle vicende mitiche, e nella composita natura dei metri-ritmi portanti del canto, il carattere maestoso e solenne dei festeggiamenti e l'indubbia importanza sociale e politica che l'evento della vittoria veniva ad assumere, in un contesto che poteva di volta in volta essere la patria del vincitore, di fronte al pubblico dei familiari e dei concittadini, oppure la sede stessa dei giochi. (Píndaro, 1995, p. LXX).

Quanto à forma, as odes epinícias podem ser monostróficas (Olímpica 7, Píticas 6 e 12, Nemeias 2, 4, 9 e Ístmica 8) ou então adotar uma forma mais complexa: as tríades, esquemas métricos presentes na obra de poetas arcaicos gregos pelo menos desde Estesícoro (fragmento 222b, Tebaida) e formados por grupos de versos que compreendem estrofe, antístrofe (que contém rigorosamente o mesmo esquema métrico) e epodo (com um esquema métrico padrão, embora diferente do das estrofes e antístrofes), sendo esse o esquema de todas as demais odes pindáricas. As tríades podem repetir-se um número variável de vezes, ainda que no corpus epinício

¹⁰ Embora ao conceituar o epinício, Gentili (1995) proponha que ele era escrito e que seu texto constituía a partitura, essa leitura não me parece passível de comprovação, razão pela qual omiti às referências do estudioso à escrita. De qualquer forma, creio que essa omissão não compromete o uso de seu conceito do epinício.

¹¹ A controvérsia sobre a execução coral ou individual dos epinícios, centrada no 'problema da identificação', como definiu D'Alessio (1994), e que ocupou o centro do debate dos estudos pindáricos nas últimas três décadas, não será objeto de análise direta nessa dissertação. Sobre o tema, são valorosas as considerações de Slings (1990), Bremer (1990), Lefkowitz (1991), D'Alessio (1994), Kurke (2000 e 2007) e Pires (2014), às quais ora me remeto, por brevidade.

pindárico conhecido atualmente predomine o esquema de três a cinco tríades e cerca de 100 versos (a Pítica 4 é excepcional, com 13 tríades e 299 versos).

Gerber (1997, p. 255) informa que o vocabulário dos epinícios conhecidos é a linguagem literária de Álcman, Íbico, Estesícoro e Baquilídes, com um gosto dórico mais forte que o de Baquilídes, mas com menos peculiaridades locais que o iacônico de Álcman. Também há mistura de outros dialetos, em particular do eólico e o beócio, e presença de formas épicas. Simpson (2012, p. 349) destaca como o vocabulário da poesia pindárica é elaboradamente elevado, com antecedentes heróicos homéricos, como a língua da maior parte da lírica grega nos períodos Arcaico e Clássico, mas que, ao contrário dos demais poetas do período, os epinícios pindáricos usam essa elevação, com suas conotações heróicas, como corolário lingüístico da ideologia aristocrática que ele encoraja tão ativamente.

Quanto à métrica, as odes dividem-se em duas categorias: metade é dáctilo-epitritica, seguindo um metro encontrado em Estesícoro, Simônides e Baquilídes, e a outra metade usa metros eólicos variados, baseados em iâmbos e coriambos, sendo que apenas uma ode, a Olímpica 13, combina ambos os metros¹².

Segundo Willcock (1995, p. 12), o epinício pindárico típico contém três elementos principais: a) detalhes fáticos sobre o vencedor, sua vitória e sua família; b) uso do mito (que pode aparecer sob a forma de um longo relato ou de paralelos breves para ilustrar afirmações de cunho moral e que geralmente figura na parte central do epinício); e c) reflexões moralisantes ou provérbios, relacionados, sobretudo, ao sucesso atlético (gnome); todavia, esse padrão é muito variável, havendo epinícios curtos sem relato mítico (v.g. a Olímpica 11 e a Ístmica 3) e outros nos quais o mito aparece na abertura do poema (v.g. a Ístmica 7) ou nos versos finais (v.g. a Nemeia 10).

Já para Gerber (1997, pp. 261-262), na ode epinícia pindárica de dimensão mais comum (5 tríades), podem-se enxergar cinco componentes: a) informação essencial sobre o vencedor; b) afirmações auto-conscientes do poeta sobre suas próprias poesia e canção; c) as γνῶμαι ou aforismos, que encapsulam a sabedoria tradicional; d) elementos hínicos ubíquos, como ele denomina as preces e os endereçamentos aos deuses; e e) narrativa mítica.

¹² Apesar de não ser objeto dessa dissertação, um detalhado estudo da métrica dos epinícios pindáricos pode ser encontrado na tese de doutoramento *Métrica e Rítmica nas odes Píticas de Píndaro*, de Carlos Leonardo Bonturim Antunes (Antunes, 2012).

Sobre esse segundo componente, as afirmações autoconscientes sobre a poesia e a canção, Gerber explica que Píndaro fala frequentemente de sua Musa e a ela se dirige, menciona os princípios de seleção (καῖρός) e as regras que condicionam e governam sua elocução poética, a obrigação do poeta em elogiar (κλέος) e apresentar a legítima recompensa (ἄποινα) ao vencedor, e comenta sobre a relação entre a habilidade inata e a perícia adquirida na poesia, geralmente privilegiando a habilidade inata do σοφός.

Por fim, pelas informações contidas nos poemas, é possível concluir que os epinícios eram performados no local da vitória, na cidade do vencedor ou nos dois lugares, o que não excluía a possibilidade de reperformances posteriores.

3 POÉTICA, METAPOÉTICA E METALINGUAGEM

In general, Greek poets say less about the art and practice of poetry than about its results and influence. (Bowra, 1964, p. 1).

Como este estudo debruça-se sobre a metapoética na obra de Píndaro, assume grande importância o questionamento acerca do conceito de poética que utilizaremos, focalizando, assim, em um nível anterior ao da discussão a ser enfrentada sobre a metapoética.

A poética, que designa ao mesmo tempo a arte e a ciência da poesia¹³, “tem por objetivo definir os caracteres essenciais da criação literária, especificamente da poesia” (Teles, 1989, p. 166).

Enquanto à crítica cabe avaliar a obra de arte, a poética tem a tarefa de regular a produção artística, constituindo-se num programa de arte (declarado num manifesto), numa retórica ou estando mesmo implícita no próprio exercício da atividade artística (Pareyson, 1984).

Poética e poesia derivam de ποιήσις (fabricação, criação, produção), sendo possível assimilar etimologicamente as noções de poeta e criador. Mesmo diante dessa relação, a concepção da atividade poética como sendo distinta e superior às habilidades de um artesão já pode ser identificada na fala do porqueiro Eumeu, no Canto XVII da Odisseia¹⁴, como aponta Moraes (2012, p. 38), pois:

Encerrar o rol de ‘profissões’ citando tais indivíduos é um testemunho da importância e do prestígio que gozava a poesia na Antiguidade grega. Considerar as récitas dos poetas um ofício é bastante expressivo. A atribuição de um estatuto diferenciado frente às demais atividades humanas indica que as práticas desses indivíduos eram regidas por regras específicas, critérios, tensões e preocupações particulares. O acesso ao conhecimento e à difusão da palavra poética dependia de treinamento e especialização, fazendo com que recebessem a investidura de valores específicos e passassem a ser identificados pela sua associação com esse domínio.

¹³ Suhamy (1988, p. 7) e Maslov (2015, p. 320).

¹⁴ Conquanto sejas, Antinoo, fidalgo, cortês não falaste;/Pois quem teria prazer em chamar alguém de outras paragens,/A menos que se tratasse de um desses que aos povos são úteis,/Augures, ou carpinteiros, ou médicos para os doentes,/Ou mesmo aedos divinos, que a todos deleitam com sua música. (Homero, Odisseia, XVII, p. 381-385) (Moraes, 2012, p. 38).

Confirmando essa concepção, Ford (2002, p. 115) indica que embora use a imagem do artesanato para ilustrar certos aspectos ou características de sua poesia, Píndaro não a considera propriamente como um artesanato.

De qualquer forma, a atividade poética compreende a codificação dos signos da forma mais singular possível, e objetiva provocar uma surpresa no receptor do discurso poético, para usar a concepção jakobsoniana. Esse singular modo de combinar palavras, orações e períodos “instiga o receptor a desautomatizar sua sensibilidade, e pode ser usado como critério para diferenciar as mensagens puramente informacionais das artísticas” (Charlub, 2002, p. 16).

A mensagem poética, cuidadosa e conscientemente codificada na emissão, insere elementos ruidosos no canal comunicativo, que demandam do leitor ou do espectador da poesia o mesmo cuidado sensorial e a mesma consciência da feitura poética na leitura do objeto artístico, para decodificá-lo.

A poesia opera intrinsecamente ligada à demonstração do código, para causar o efeito de estranhamento diante de algo dito de maneira tão inusitada: a poesia, ao definir o sentido das coisas, o faz mostrando (Charlub, 2002, p. 40).

Muitas vezes, a poesia organiza-se como discurso, expondo o modo de sua construção, seu aspecto sensível, material e significante. A exposição dessa arquitetura textual é outra característica que singulariza a mensagem realizada esteticamente, como a poesia. E se tanto ao poeta quanto ao leitor cabe desvendar o modo como o texto poético diz o que diz, os dois devem estar atentos ao código do texto poético e à forma em que esse código se apresenta, forma que é parte do sentido poético.

A função centrada no código é metalinguística: é código falando sobre o código, linguagem falando de linguagem, e, no caso de Píndaro, poesia falando de poesia. A metalinguagem, nesse caso, “constitui o sistema linguístico que se liga a outro sistema, o da linguagem poética. Tanto a linguagem como a metalinguagem fazem parte de um sistema potencial da língua”, e distinguem-se porque a linguagem cria o texto e a metalinguagem o examina e mesmo recria (Teles, 1989, pp. 124-125).

Para o autor, a metalinguagem é concebida de forma ambígua e revela duas atitudes possíveis do poeta em face de sua concepção literária: a) uma exterior, exposta em textos críticos, manifestos, prefácios, cartas, diários, entrevistas etc.; b) outra interior, quando a ação criadora resolve-se em si mesma e o fazer poético se revela duplo, como tema, exemplo, poema do poema (ou metapoema).

Ao presente estudo interessa a metalinguagem interna, pois a concepção poética ora estudada é extraível dos próprios epinícios pindáricos, quando se identifica a linguagem de manifestação do processo de enunciação no próprio enunciado porque elementos da poesia, da performance, das artes e da própria linguagem aparecem disseminados ao longo dos epinícios, e seu levantamento e sistematização podem conduzir às concepções poéticas do próprio poeta.

O poema que se pergunta sobre si mesmo e, nesse questionamento, expõe e desnuda a forma com que pergunta, é um poema marcado pela metalinguagem interna, um metapoema, e se constrói contemplando ativamente sua construção.

Essa poesia, ao deixar entrever parte de sua constituição, pode ser vista como uma forma peculiar e singularíssima de episteme, ao deixar à mostra os recursos que usa para formular sua questão: o poeta questiona o que é a poesia, na própria poesia, ou então ele enaltece a poesia que evita o esquecimento que recai sobre os feitos humanos, também na própria poesia que torna esses feitos inesquecíveis até os presentes dias.

Além disso, a metalinguagem indica a perda da aura da poesia¹⁵, pois desconstrói o mito da criação poética como fruto exclusivo de inspiração ou fúria divina, ao desnudar o processo de produção da obra poética e revelar o trabalho do poeta na composição. A dimensão autorreflexiva de um poema (a metapoética) pode ser mais ou menos explícita, mas também pode estar implícita, residindo abaixo da superfície do texto.

Conforme explica Heerink (2010, p. 9), nesse segundo nível, mais profundo e frequentemente chamado de metapoético, as metáforas poetológicas desempenham papel fundamental¹⁶ e juntas, podem criar um extenso subtexto compreensível como alegórico, ou melhor, como parcialmente alegórico, já que nem todos os elementos do poema podem ou precisam ser lidos de forma metapoética e também porque um poema contendo alegorias metapoéticas pode ser compreendido, em um primeiro nível, sem considerar sua dimensão metapoética.

Assim, a metapoética ocupa o lugar de faceta metaliterária ligada à poesia. Esta dimensão autorreflexiva está presente nas referências dos poetas ao fazer poético

¹⁵ Segundo as ideias defendidas por Walter Benjamin, em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1961).

¹⁶ Heerink (2010, pp. 9-10) exemplifica com a caracterização de Aracne tecendo uma tapeçaria, no livro 6 das Metamorfoses, que serve como metáfora, representação metapoética em miniatura ou *mise en abyme* do próprio Ovídio compondo seu poema.

feitas dentro dos próprios poemas: a metalinguagem interna, seguindo a terminologia de Teles (1989). Neste sentido, Azevedo (2013, p. 97) aponta que:

No metapoema, o poeta discorre sobre o processo criativo e os problemas da linguagem, sobre a estrutura e a própria qualidade da obra de arte. A contaminação da poesia pela poética traduz-se, com frequência, numa retonalização ensaística do lirismo, em função da qual os registros especulativo e confessional passam a coabitar na textualidade híbrida do poema.

Casas (2011, p. 2) lembra que, mesmo depois de muitas décadas de estudos, ainda se pode dizer que os estudos metaliterários não favoreceram a análise da poesia tanto quanto da prosa, talvez porque grande parte dos estudiosos equivocadamente julgue que outras regras governem a esfera poética, regras essas distintas das vigentes no domínio da prosa. A despeito dessa constatação, há uma tendência pós-moderna em identificar a metapoética em funcionamento na Antiguidade¹⁷, quando existia um inegável e amplo discurso autorreflexivo. Daí a importância de estudos acerca do caráter reflexivo da atividade poética (metapoética), como a presente dissertação.

Gonzáles entende por referências ao fazer poético “toda alusión – incluidas las metafóricas – a dicha tarea contemplada en sus distintas fases (composición, representación, transmisión) y aspectos (sociológico, religioso, “literario”)” (2000, pp. 17-18). Apesar de não crer na existência de um sistema de pensamento poético na Grécia Arcaica (pela ausência de ordem e intenção), a pesquisadora afirma que no caso de Píndaro é possível falar de uma reflexão coerente e constante que define uma linha de pensamento próprio em matéria poética.

De fato, detendo-se sobre si mesma, a poesia revela cenas de escritura por onde passa a história da linguagem e da literatura. E segundo Maslov (2015, p. 325):

Poetry’s limited immortality, and perhaps even its claim to elicit an immanent, “aesthetic” pleasure, derives from an inclusive gesture whereby a historically unique individual and a singular, specially crafted text offer themselves as conduits or receptacles for historical experience shared by multitudes.

Comentando os versos 48-51 da Nemeia 8, que celebra a vitória de Dinias de Egina na dupla corrida¹⁸, Maslov (2015) identifica no trecho três elementos

¹⁷ Identificada por Heerink (2010, p. 10).

¹⁸ Os referidos versos de Píndaro são esses: χαίρω δὲ πρόσφορον/ ἐν μὲν ἔργῳ κόμπων ἰεῖς, ἐπαιοιδᾷς, δ’ ἀνὴρ/ νόδυνον καὶ τις κάματον θῆκεν· ἦν γε μὰν ἐπικώμιος ὕμνος/ δὴ πάλαι καὶ πρὶν γενέσθαι τὸν Ἀδράστου τὸν τε Καδμείων ἔριν. A tradução de Maslov é a seguinte: I rejoice in having cast a vaunt that befits the deed – what is more, with sung incantations it is possible to undo the pain of any

fundamentais da poética epinícia: a) a relação funcional entre uma afirmação de louvor e um feito particular (πρόσφορον ἐν ... ἔργῳ); b) a indicação, através da menção a encantamentos conciliadores (ἐπαοιδᾶς δ'), da capacidade da performance poética gerar efeitos psíquicos ou sociais em seus participantes; e c) a ênfase na antiguidade da forma literária que Píndaro utiliza, o hino festivo (ἐπικώμιος ὕμνος).

Para o pesquisador, essa mesma passagem franqueia três abordagens diferentes para o estudo histórico do epinício: a continuidade do gênero no qual o meio discursivo de Píndaro está fundamentado, a ancoragem pragmática do texto, e a sua eficácia social, sendo que essas duas últimas possibilitam dois modos de contextualização histórica dos poemas: no nível do evento e no nível da prática.

Consideradas as duas últimas possibilidades de análise, Maslov questiona como a participação em uma tradição define os modos de ser e a significação peculiar dos textos literários, para concluir que a poesia é mais do que uma reação adequada a uma experiência, pois ao mesmo tempo em que ela justifica um gênero, ela é mais antiga que as próprias condições institucionais dessa experiência. Ele afirma então que, ao relacionar a origem do hino festivo com um evento concebido como repetição de um episódio mítico anterior, Píndaro toca implicitamente na natureza da tradição poética.

Para ser reconhecido como literário, um texto deve ter um precursor, pois embora a literatura confie em sua originalidade, ela é epigônica, como aponta Maslov (2015, p. 3), para quem a história literária idealista alemã está na origem da corrente historicista da interpretação pindárica e:

From then on, Pindar's distinction was affirmed not on the basis of a difference from classical conventions or from the general norm of poetic language, but for historical reasons specific to late Archaic Greece: Pindar became a witness to his age and its sociopolitical transformations. (Maslov, 2015, p. 6).

Posteriormente, Píndaro e sua poética foram tratados como fenômenos em si mesmos, culminando nos *Studia Pindarica* (1962) de Elroy Bundy, que exerceram grande influência no século passado e que declaradamente não se interessavam pela história, pois já no princípio da obra, Bundy (2006, p. 4) aponta “dois exemplos de

toilsome effort. After all, the festive hymn has existed from days of yore and even before the strife Adrastus and the progeny of Cadmus. (Maslov, 2015, p. 1).

convenções agindo para controlar a forma e o sentido na poesia coral” para acrescentar que:

I have observed and catalogued a host of these conventions and find that they point uniformly, as far as concerns the Epinikion, to one master principle: there is no passage in Pindar and Bakchulides that is not in its primary intent enkomiastc - that is, designed to enhance the glory of a particular patron.

A ênfase das teorias de Bundy na função encomiástica do epinício e no enraizamento do epinício na tradição são contribuições importantes para a compreensão do gênero, mas elas carecem de uma perspectiva mais ampla da tradição e das condições da performance (Des Bouvrie, 2004, p. 354).

Como uma resposta a essa abordagem formal, estudos do final do Século XX e início do Século XXI passaram a reconstruir o contexto social dos epinícios, relacionando-os a padrões de comportamento aristocrático e enxergando as composições como produtos e participantes (ao mesmo tempo) de práticas culturais de seu tempo.

Se, com a publicação dos *Studia*, Píndaro era um mestre de antiquíssimos dispositivos retóricos e motivos, ele passou a ser visto como um estrategista que coloca suas habilidades poéticas a serviço de uma clientela exigente e variada:

In this light, a historical insight into the Pindaric moment assumes a particular significance, since that moment marks a transformation of verbal art as such, when “literature” became, in many ways, what we now understand it to be. Pindar’s genius consisted in his ability to remold the inherited age-old preliterate forms that were still available to him in ways that would prove compelling to a wide spectrum of audiences, both contemporaneous and far removed in time. The “social energy” that Pindar’s poetry has retained for centuries and millenia stems from the diversity and depth of the strata of meaning and experience that his poetics succeeded in capturing. (Maslov, 2015, p. 8).

Analisando a Olímpica 9, Pavlou (2008, pp. 533-534) também afirma que a grande quantidade de comentários sobre o processo criativo e a natureza da poesia que permeia o trabalho de Píndaro passou a ser concebida como uma série de reflexões do poeta sobre sua atividade compositiva, sobretudo depois de um período de reação às ideias de Bundy.

A pesquisadora prossegue destacando que um dos aspectos mais interessantes da poética de Píndaro é a relação que ele estabelece com outros poetas e tradições poéticas, ao sugerir, em inúmeras passagens, que seu conhecimento do

passado baseia-se em narrativas verbais, seja por meio de afirmações gerais, seja ao evocar reminiscências verbais ou nominais de poetas anteriores¹⁹, estabelecendo-se a ideia de ‘tradicionalidade auto-consciente’ de Píndaro.

Campbell (1983, p. 273) também identifica a presença, na poesia pindárica, da consciência do autor acerca de sua atividade poética, pois:

Raramente um dos epinícios de Píndaro não contém alguma afirmação sobre seu ofício, e os fragmentos de outros gêneros [cultivados pelo poeta] também revelam esse tema. Ele teve uma visão exaltada de seu papel. Como cantor encomiástico profissional, ele sustenta que os feitos dos atletas que celebra seriam esquecidos não fosse por seus cantos, e como um compositor de poemas comissionado pelos mais poderosos e ricos homens do mundo grego, ele não só afirma que se move como convidado de honra entre eles, mas fala de si mesmo como seu igual. (Campbell, 1983, p. 273)

A maioria do pensamento pindárico acerca da tarefa poética está expressa em imagens (metáforas, símiles e símbolos) presentes nos poemas. Essas imagens têm a capacidade de evocar, através de representações conjuntas, unidades conceituais que a linguagem convencional desagrega. Gonzáles (2000, p. 410) afirma que nessas imagens, a poesia funciona muitas vezes como ‘explicação’ da poesia, numa linguagem descritiva e tautológica do fazer poético. Ela é concebida da mesma maneira que o objeto que pretende explicar, ou seja, tanto a poesia quanto o comentário sobre a poesia ou sobre a construção do poema estão dentro desse poema (novamente amoldando-se à ideia da metalinguagem interna).

Partindo dessas concepções, é possível identificar na obra de Píndaro elementos que estavam presentes no *Zeitgeist* poético do final do século VI a.C. e princípios do século V a.C.:

So a sense of tradition and an implied or explicit interest in aspects of genre and questions of poetics is very much part of the poetic *Zeitgeist* in the late sixth century and early fifth. This is of course as much a matter of audiences as of poets. The level of metapoetic engagement which we find in poets at the end of the sixth and beginning of the fifth centuries requires an audience which shares their sense of maturity of the tradition, of the nature of poetry and of the potential for interplay between genres. (Carey, 2012, p. 27).

Carey prossegue afirmando que Píndaro depende da Musa, como por exemplo, no fragmento 150 (μαντεύσο, Μοῖσα, προφατεύσω δ' ἐγώ – Profetize, Musa,

¹⁹ Pavlou exemplifica essas referências com os casos de Homero, Hesíodo e Arquíloco, na Pítica 2.54-56, na Pítica 4.277-278 e na Ístmica 6.66-67 (2008, p. 535).

e eu interpretarei) e na Olímpica 3.4-6 (Μοῖσα δ' οὕτω ποι παρέστα μοι νεοσίγαλον εὐρόντι τ' ῥόπον Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ ἀγ' λαόκωμον: - Com isso em vista a Musa d'algum jeito permaneceu junto a mim quando encontrei uma novibrilhante maneira de com o pé dório a voz harmonizar em triunfante komos:).

Essa intervenção é canalizada por meio de uma habilidade laboriosamente adquirida e conscientemente exercitada: o poeta deixa claro que existe uma τέχνη agindo em sua poesia, definindo os poetas como artesãos (τέκτονες como, por exemplo, nos versos 113-114 da Pítica 3), e vê a criação poética como síntese de um processo consciente e uma possessão divina.

Esse pano de fundo não explica o que Píndaro faz, pois para Carey (2012) as referências metapoéticas presentes nas odes permanecem como um traço distintivo de sua poesia em comparação com autores anteriores, contemporâneos e posteriores, e só encontraria paralelo na parábase das comédias do final do Século V a.C., pois o autor defende que a celebração pública de indivíduos em canções corais era uma prática tanto nova quanto contestável em um mundo onde o coro era tradicionalmente uma voz cívica, usada geralmente para louvar os deuses e em outros rituais coletivos.

Discutindo a relação entre a verdade e o gênero nos epinícios pindáricos, Park (2013, p. 36) demonstra como Píndaro insere a ἀληθεία como elemento fundamental do próprio gênero epinício e infunde a verdade com o sentido de obrigação do poeta ao apresentar uma ode de louvor que narrasse os fatos celebrados de forma fidedigna. Essa verdade ficcional contribuiria para criar a impressão de que todo o relato dos epinícios (e os elogios neles contidos) seria verídico.

Pratt (1993, p. 115) também afirma que Píndaro e Baquilides, mais explicitamente que qualquer de seus predecessores poéticos cuja obra conhecemos, referem-se à verdade em sua poesia, e que essas referências servem à função encomiástica das composições, pois a ἀληθεία se torna muito importante quando a responsabilidade do poeta por uma representação acurada é essencial à sua função de poeta de louvor. A pesquisadora conclui então que a concentração de referências à verdade, associada ao elogio do vencedor são motivadas pela grande necessidade que o poeta encomiástico tem de estabelecer a validade de seu elogio, com a clara função retórica de afirmar que a poesia possui uma verdade que transcende a encomenda ou a ocasião da vitória celebrada:

Pindar conveys the impression that his commitment to praising the victor will yield a true account and that his commitment to the laudandus is part of a broader commitment to truth. While it has been observed that Pindar

presents truth-telling as the purpose of poetry, what has gone unnoticed is how Pindar employs the various epinician aspects of obligation and reciprocity to put forth an aesthetic that not only balances truth and praise but equates them and presents praise as a mode uniquely suited to presenting the truth. (Park, 2013, p. 36).

O amálgama entre verdade e ficção pode ser obtido por inúmeros dispositivos, que muitas vezes operam simultaneamente. Talvez o mais óbvio seja o tempo, já que as afirmações poéticas de Píndaro frequentemente elidem diferenças temporais, apresentando o momento da performance como sendo o momento da composição (Carey, 2012), razão pela qual o eu-epinício teria capacidade de fornecer um relato 'acurado' dos fatos.

Em suas afirmações sobre a poesia, Píndaro não fala apenas de poética, mas de poética epinícia (ou encomiástica), das questões e das demandas geradas pela encomenda de poemas de ocasião para celebração de vencedores individuais.

Portanto, a abordagem sobre a metapoética que ora propomos deve considerar o texto, a continuidade do gênero epinício, suas necessidades encomiásticas, as condições de produção e a performance dos epinícios, de forma que a análise de questões formais não prescindia de considerações sobre a poética e a performance epinícia, ato histórico e que ancora as escolhas do poeta e a realização de sua poesia na história.

4 TRADUÇÃO E COMENTÁRIO DE POEMAS ESCOLHIDOS

No queremos interpretar, es decir, traer a nuestro mundo y a nuestra época, unos textos que son producto de otro tiempo y de otra cultura. Lo que buscamos es precisamente una palabra autorreferencial, plena de significado sólo en su propio ajustar a nuestros esquemas mentales contexto, la descripción, explicación y valoración de poética por parte de quienes la ejercían. (González, 2000, p. 14).

Levando em consideração a destacada presença de passagens metapoéticas, foram escolhidos três epinícios completos de Píndaro para serem traduzidos e comentados: a Olímpica 9, a Pítica 7 e a Nemeia 4.

Já a seleção dos poemas e trechos a serem traduzidos foi baseada nos critérios indicados por James Bradley Wells em seu livro *Pindar's Verbal Art: an ethnographic study of epinician style* (2009).

No corpo do livro, o autor apresenta a tese que cinco tipos de gêneros discursivos constituem o modo de falar típico dos epinícios: *gnoma* (sabedoria), *lyric* (lírica), *angelia* (anúncio da vitória), *mythological narrative* (narrativa mitológica) e *eukhesthaii* (preces ou invocações). No apêndice da obra, Wells fornece evidências comprobatórias destes argumentos, apontando em que trechos das odes cada um desses modos de falar prepondera.

A partir das esquematizações feitas no apêndice, a escolha dos trechos a serem traduzidos e comentados neste trabalho dissertativo recaiu sobre os trechos líricos, de acordo com o conceito de Wells (2009, pp. 73-74):

The dominant feature of this speech genre is its self-reflexive quality, which characteristically has a first-person speech subject so that it is, in part, 'lyric' in Jakobson's sense of lyric poetry as 'oriented toward the first person' (1960:357). Pindar regularly describes composition or speech or performance using the lyric speech genre, so that it is reflexive in the sense that it's speech object and/or speech plan typically has something to do with the current moment of communication.

A seguir, o estudioso aponta as características que preponderam no gênero discursivo lírico: a) sujeito discursivo: primeira pessoa singular (compositor) ou plural (coral), em uma relação exclusiva com o objeto discursivo; b) destinatário: público ou audiência, compreendido como participante no quadro do gênero discursivo lírico e no objeto discursivo desse quadro (nem sempre indicado no texto, mas implícito na interação social entre compositor, coro e público/audiência); c)

objeto discursivo: linguagem e performance epinícias, participantes no evento desta performance epinícia ou no plano discursivo do epinício; d) plano discursivo: elogiar, cantar ou descrever a linguagem, as convenções e a performance epinícias; e) dimensão espacial: imediata (aqui); f) dimensão temporal: imediata (agora).

Fica evidente, portanto, que em tais passagens Píndaro utiliza-se dos próprios poemas para falar da poesia, como aponta Bowra (1964, p. 2):

Pindar alone speaks of the creative process freely from the inside, of what it means to him and what he expects it to mean to others, what place it has in his religious and metaphysical beliefs, what part it plays in personal and public life, how it comes into being and what its true nature is.

Contudo, analisando as passagens indicadas por Wells (2009) sob a rubrica lírica, é possível identificar dois critérios básicos que nortearam a escolha dos trechos: a existência de referências ao fazer poético e a presença de afirmações em primeira pessoa.

Tendo em mente o objetivo do presente estudo, a tradução, a análise e o comentário limitam-se aos trechos classificados como líricos porque contêm referências ao fazer poético. Para tanto, optamos por listar abaixo todas as passagens indicadas por Wells (2009) como sendo líricas, classificá-las com as siglas MP (metapoética) e E (eu), e traduzir e analisar apenas os trechos líricos escolhidos por ele que façam referência mais explícita à metapoesia (MP). Além disso, outros trechos foram acrescentados durante a leitura dos epinícios, e estão indicados pelas iniciais do meu nome (RPL).

Todos os trechos líricos indicados por Wells que classificamos como MP e RPL estão acompanhados pelos respectivos versos em grego, a partir do texto da edição de Snell e Maehler (Pindarus, 1971), por traduções minhas para o português e por comentários.

Os fragmentos e os poemas inteiros aparecem seguindo a ordem da mesma edição de Snell e Maehler (Pindarus, 1971).

Olímpica 1:

- versos 8-11: MP/RPL – acrescento os versos 1-7, por conta das metáforas neles contidas, que são importantes para a presente discussão.

Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὃ δὲ χ' ρυσὸς αἰθόμεν πῦρ
 ἄτε διαπ' ῥέπει νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα πλούτου·
 εἰ δ' ἄεθ' ἅλα γαρύεν
 ἔλδεαι, φίλον ἦτορ,
 μηκέτ' ἀελίου σκόπει
 ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἀμέρᾳ φαεν
 νὸν ἄστρον ἐρήμας δι' αἰθέρος,
 μηδ' Ὀλυμπίας ἀγῶνα φέρτερον αὐδάσομεν·
 ὅθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται
 σοφῶν μητίεσσι, κελαδεῖν
 (10) Κρόνου παῖδ' ἐς ἀφ' νεᾶν ἰκομένους
 μάκαιραν Ἰέρωνος ἐστίαν,

O melhor é a água, enquanto o ouro, qual resplandecente fogo
 que brilha na noite, prevalece entre a riqueza altiva.
 Mas se competições atléticas cantar
 desejas, meu coração,
 não procures mais cálido que o sol
 outro astro a brilhar durante o dia no éter deserto,
 e nem proclamemos uma competição melhor que Olímpia:
 de onde o polifalado hino envolve
 os pensamentos dos sábios vindos – para louvar
 de Crono o filho – à rica
 e abençoada casa de Hierão.

A abertura da Olímpica 1 está estruturada sob a forma de priamel, no qual Píndaro afirma primeiro o valor da água, do ouro, do brilho do fogo e do sol, para concluir pela superioridade dos Jogos Olímpicos sobre as demais competições pan-helênicas e de Hierão (Bundy, 2006, p. 8). O primeiro verso contém, ainda, o quiasmo entre a água e o fogo (ὕδωρ e πῦρ), colocados nos finais dos dois hemistíquios, de forma a reforçar estilisticamente a oposição semântica entre os termos.

Os versos iniciais do trecho não têm elementos que permitam associar a água à poesia, de forma inequívoca. Mesmo assim, ao afirmar a excelência da água, o poeta possibilita que ela represente metaforicamente o trabalho poético, como já aparece

nos versos 39 e 97 da Teogonia com o verbo ῥέω (φωνῇ ὀμηρεῦσαι· τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδὴ - com voz harmonizada: e uma voz flui incansavelmente e φίλωνται· γλυκερή οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδὴ. amam: - da boca flui sua doce voz).

A água é a fonte da vida, o elemento essencial no qual a existência de todos os seres tem origem, donde sua superioridade em relação aos outros elementos que constituem o cosmo (ar, fogo e terra). Ela aparece nos epinícios pindáricos através dos substantivos ὕδωρ (Olímpica 6.85, Nemeia 4.4, Nemeia 7.62 e Ístmica 6.74), ῥοά, o rio, a corrente, a curso d'água (Nemeia 7.12 e 62 e Ístmica 7. 19), κῦμα, denominação da onda, da água agitada, (Olímpica 10.10), παγὰ, água corrente ou manancial (Pítica 4.299), χεῦμα, relacionado ao verbo χέω, derramar (Pítica 5.100) e δρόσος, o orvalho puro que cai do céu (Olímpica 7.2, Pítica 5.99, Ístmica 6.64).

Píndaro prefere as metáforas da água doce para sua poesia, em oposição à água salgada do mar, que poderia inclusive representar o canto de outros poetas, em oposição ao seu (Gonzáles, 2000, p. 412). Além disso, na representação metafórica da poesia preponderam as águas em movimento (como as ideias de onda - κῦμα - e de corrente, córrego d'água - ῥοά), enquanto em nenhuma passagem aparece a água calma como a dos lagos, por exemplo.

Comentando sobre o motivo da água corrente, Gonzáles (2000, p. 421, n. 565) afirma que “es el agua viva, corriente, la que se utiliza en el culto, la que se venera y a la que se atribuyen propiedades prodigiosas (“Wundereigenschaften”)” que aparece em Píndaro”. A água da vida outorga imortalidade e é consagrada às Musas e à Memória, pois seu constante fluir é símbolo da permanência e da vida; a água que se movimenta metaforiza a poesia no tempo, sempre viva através dos séculos, sem perder sua mensagem original, e vencendo os obstáculos sólidos que encontra em seu caminho.

Ao preferir representações da água como corrente, fonte ou onda, Píndaro a apresenta ligada ao solo, podendo, inclusive, nele penetrar e chegar até o Hades, para levar notícias das façanhas e vitórias do mundo dos vivos aos vitimados pelo esquecimento eterno. A água, por sua claridade e transparência, também representa a poesia como imagem verdadeira e transparente das coisas que narra.

Nos epinícios pindáricos, a água não aparece sendo modificada pelo poeta, que dela bebe ou dá de beber, e pode representar a inspiração (para o poeta ou para os elogiados nos epinícios), especialmente no caso de mananciais e fontes que brotam da terra pátria (Gonzáles, 2000, p. 421).

O ouro é mencionado juntamente com o fogo, a eles se associando o brilho durante a noite, imagem que remete aos bens materiais, de forma mais evidente, mas também à excelência de Hierão, em particular, mas de todos os vitoriosos celebrados por Píndaro, de modo geral. A imagem do ouro também empresta à excelência as ideias da perpetuidade e da pureza, essa última também presente no fogo, elemento purificador por excelência²⁰.

No verso 8, Píndaro qualifica o hino de πολύφατος, que traduzi por polifalado (πολύς + φημί). O adjetivo pode referir-se às muitas vozes do coro, que performou o epinício.

Como o poeta qualifica de polifalado o poema na composição do poema, antes mesmo de o performar, é como se antevisse o sucesso que este epinício teria, suas possíveis performances e reperformances na celebração da vitória em Olímpia, em Siracusa e mesmo posteriormente, para celebrar Hierão, bem como as incontáveis realizações posteriores de seu poema (e da poesia pindárica) através da leitura no decorrer dos séculos (na certa mais para celebrar Píndaro e sua poesia, do que o tirano siciliano). Ao enunciar sua função de cantar o mérito e a fama, Píndaro evidencia a consciência da arte que cultiva ao mesmo tempo em que exalta sua própria sabedoria, projetando-se no próprio epinício como um poeta que conhece e bem desempenha sua função, com a perícia e as modulações adequadas, conforme aponta Sousa e Silva (2006, p. 29).

-versos 16-17: MP/RPL - acrescentamos os versos 14 e 15, para completar o sentido dos dois seguintes, fornecendo-lhes o objeto tocado, e o 18 para acrescentar o verbo relativo à parte final do verso 17.

ἀγ'λαΐζεται δὲ καὶ
 (15) μουσικᾷς ἐν ᾧτῳ,
 οἷα παίζομεν φίλαν
 ἄνδρες ἀμφὶ θαμὰ τράπεζαν. ἀλλὰ Δω-
 ρίαν ἀπὸ φόρμιγγα πασσάλου
 λάμβαν', [...]

²⁰ Para Bresson (1979, p. 108), de l'or, le poète sélectionne un ou plusieurs aspects qui font image dans un cadre particulier, mais cette image s'appuie toujours sur une logique symbolique *a priori* dans laquelle, par l'ensemble de ses caractéristiques, l'or équivaut à la toute puissance sociale et à la maîtrise du temps, passé et avenir.

e também deleita-se
 ele [Hierão] com músicas,
 como as que tocamos amiúde,
 nós homens, em torno à amigável mesa.
 Pega a forminge dória da cavilha [...].

O verbo παίζω (jogar, brincar, tocar) tem por objeto músicas (μουσικᾶς) e refere-se à performance musical, explicitando o ânimo amigável e a camaradagem que envolviam a performance dos epinícios pelos companheiros do vencedor e pelas demais pessoas que acompanhavam sua vitória e seu retorno à Siracusa, local no qual o clima de amizade aristocrática ganha contornos mais fortes. Embora não mencionado explicitamente, o simpósio, como um espaço masculino de camaradagem e celebração (inclusive de feitos atléticos), está sugerido pela imagem dos homens em torno à mesa²¹.

A referência à forminge dórica pode referir-se não só ao modo de afinação do instrumento para a performance (embora o verso 101 mencione uma melodia eólica), mas à proveniência do instrumento, às origens dóricas de Hierão e de Siracusa, conforme Pítica 1. 61-65, e à presença do dialeto dórico nos poemas pindáricos (Race, 1997b, p. 48). Desta forma, as alusões ao modo dórico e à melodia eólica não são necessariamente contraditórias, eis que o instrumento de origem dórica poderia ser usado para tocar uma melodia eólica, por exemplo, sem que sua origem implicasse necessariamente um modo de afinação.

- verso 52: E.

- versos 84-85: E.

- versos 100-105: MP/E.

(100) [...]. ἐμὲ δὲ στεφανῶσαι
 κεῖνον ἱππῖῳ νόμῳ

²¹ O simpósio aparece também nos versos 1-10 da Olímpica 7, nos versos 48-49 da Nemeia 9 e nos versos 1-3 da Ístmica 6, todos analisados adiante.

Αἰολῆϊδι μολπᾷ

χρή: πέποιθα δὲ ξένον

μή τιν', ἀμφότερα καλῶν τε ἴδριν ᾗ-

μα καὶ δύναμιν κυριώτερον,

(105) τῶν γε νῦν κλυταῖσι δαιδαλωσέμεν ὕμνων πτυχαῖς.

[...] Pois coroar aquele homem com melodia equestre,
com uma canção eólica, é meu dever. Estou certo que anfitrião
não há, mais versado em coisas belas e de poder mais senhorial,
para agora engalanar com as gloriosas pregas dos hinos.

As referências musicais (melodia equestre, canção eólica) são muito menos ambíguas que a da forminge. Elas são prováveis indicações das melodias e do ritmo da performance epinícia. O poema afirma que Hierão será coroado com uma canção eólica, ou seja, que o próprio poema é a coroa que celebra, recompensa e mimetiza a vitória e a excelência do vencedor. Ao mesmo tempo, as coroas eram feitas de diversas plantas e tinham um significado cúltico. Elas também podem simbolizar circularidade e perpetuidade, pela ausência de princípio e fim de seu formato, e ainda a superioridade, pelo local em que são depositadas. A coroação é dever do poeta, pois a glória conquistada por Hierão com a vitória olímpica deve ser preservada, sendo essa a obrigação de Píndaro e da Olímpica 1.

Além disso, a melodia equestre da canção epinícia alude à prova vencida, e pode fazer referência à sonoridade e ao ritmo dos cavalos correndo. A imagem do verso final no trecho: "as gloriosas pregas dos hinos", pode aludir ao movimento da roupa do coro que dança durante a performance, à melodia sinuosa e ao movimento sinuoso do raciocínio desenvolvido no poema ao loar Hierão. Ademais, refere-se à projeção do epinício como um manto sobre o vencedor (Ragusa, 2013, p. 252) ou à função ornativa do canto, pois não se trata de uma veste simples, sem dobras, mas rica de pregas, como o poema é rico de recursos estilísticos (González, 2000, p. 507).

- versos 111-112: MP/E/RPL – acrescentamos os versos 108-110 e 113-116.

μερίμναισιν: εἰ δὲ μὴ ταχὺ λίποι,

ἔτι γ' ἁλκυτέραν κεν ἔλπομαι

σὺν ἄρματι θοῶ κλεῖ- (110)

 ξιν ἐπίκουρον ἐυρῶν ὁδὸν λόγων
 παρ' εὐδείελον ἐλθὼν Κρόνιον. ἐμοὶ μὲν ὦν
 Μοῖσα καρτερώτατον βέλος ἀλκᾷ τρέφει·
 † ἄλλοισι δ' ἄλλοι μεγάλοι· τὸ δ' ἔ-
 σχατον κορυφοῦται

 βασιλεῦσι. μηκέτι πάπταινε πόρσιον.
 εἷη σέ τε τοῦτον ὑψοῦ χρόνον πατεῖν, (115)
 ἐμέ τε τοσσάδε νικαφόροις
 ὁμιλεῖν πρόφαντον σοφία καθ' Ἑλ
 λανας ἐόντα παντᾷ.

[...] E se não para de repente, ainda mais doce (vitória)
 na quadriga veloz eu espero celebrar
 cantando, encontrando o caminho favorável de palavras
 para a ensolarada colina de Crono. Pois para mim
 a Musa guarda com energia o poderosíssimo dardo.
 Outros são grandes de outra forma: mas o cimo
 é alcançado pelos reis. Não olhes mais adiante.
 Que tu possas caminhar nas alturas, nesse tempo,
 e eu possa aos vencedores me unir
 e ser preeminente em sabedoria entre os helenos.

O caminho favorável de palavras (ἐυρῶν ὁδὸν λόγων - verso 111) liga-se ao tópos do caminho que o poeta deve encontrar para cantar os seus versos, numa espécie de prova de sua habilidade poética, como aparece no verso 31 do Epinício 5 de Baquílides: "τὼς νῦν καὶ ἐμοὶ μυρία πάντα κέλευθος:" e agora há para mim uma miríade de caminhos para toda parte.

Nesse trecho também aparece o motivo do poeta como atleta, na corrida com a quadriga (verso 110) e no lançamento de dardo (verso 112), que contribui para a associação entre o poeta e o vencedor.

Nos versos finais, ao mesmo tempo em que deseja a Hierão boa sorte e moderação, Píndaro deseja a si que possa estar sempre junto aos vencedores e ser preeminente em sabedoria entre os helenos, reforçando a associação com Hierão e

revelando a dúplice relação entre poetas e patronos/vencedores nos jogos: o poeta dá-lhes fama, e eles são a fonte de sua fama como poeta sábio em toda a Hélade.

Essa aliança entre vencedor e poeta, a *ὀμιλία* (verso 116), ecoa a *φιλία* (verso 16) entre anfitrião e hóspede, tornando possível que Píndaro encerre o poema desejando excelência para Hierão e para si, mas de forma distinta, este caminhando nas alturas e aquele se unindo aos vencedores, pois como afirma Sousa e Silva (2006, p. 33):

Sob o princípio geral da elevação, que estimula os melhores, avulta a diferença: diversos os homens, diversos os modelos de excelência. Na hierarquia humana, aos soberanos está reservada a supremacia, que reside nos cumes da autoridade. Mas a seu lado estão os poetas, sem cuja voz o cume da excelência se poderia obscurecer em nevoeiro.

Olímpica 2:

- versos 1-2: RPL.

Ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι,
τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν;

Hinos senhores da lira,
que deus, que herói e que homem devemos cantar?

Píndaro inicia o epínício com uma invocação que não é endereçada à Musa, e sim à própria essência da poesia, personificada pelos hinos senhores da lira²². Bundy (2006, p. 8) destaca que a abertura da Olímpica 2 se dá na forma de um priamel que arrola deus, herói, homem, além de Zeus (Pisa), Héracles (Jogos Olímpicos) e Terão, os três últimos nos versos seguintes ao trecho ora analisado.

Embora alguns comentadores²³ entendam que com o adjetivo *ἀναξιφόρμιγγες* (senhores da lira), Píndaro afirma a supremacia das palavras em relação à música, é mais interessante pensar que a ênfase desses versos está na ideia de que, ao invés de coincidirem com o presente epínício, os hinos funcionam como um pré-requisito firmemente associado à vitória e ao *locus* da celebração, um

²² Para Carey (2012, p. 37), nesses versos Píndaro converte a invocação à Musa em uma meditação sobre seu próprio processo criativo.

²³ Como Willcock (1995, p. 142), Rocha (2003, p. 47).

manacial no qual o poeta vai beber ao compor o epinício. Assim os hinos seriam anteriores ao esforço do poeta, ao mesmo tempo em que contribuiriam para sua disposição em elogiar o vencedor.

Maslov (2015, pp. 305-306) destaca que o corpus pindárico é o mais antigo da poesia grega que conhecemos que utiliza a palavra ὕμνος de forma tão abundante. Dessa forma, os hinos podem assumir um sentido mais amplo do que o de canções sendo performadas, pertencendo à categoria de palavras que se refere tanto a um ato verbal, quanto ao que esse ato representa ou afirma. Essas são palavras que frequentemente vem do vocabulário de interação com o divino, como os termos ingleses *blessing*, *curse*, *greeting*, *oath*.

O pesquisador aponta, ainda, que os hinos possuem dois aspectos semânticos: "o texto que evoca benevolência, elogio e louvor", mas também a própria "benevolência, compreendida como a disposição para elogiar", e que o uso dos ὕμνοι como sujeito da ação verbal em Píndaro pode sugerir que eles são chamados a unir forças com o poeta na celebração da vitória de Terão²⁴ (Maslov, 2015, pp. 305-306).

Ao unir o poeta e os hinos em uma primeira pessoa do plural inclusiva (κελαδήσομεν), é como se a ancestral familiaridade de Hesíodo com as Musas – presente no proêmio da Teogonia – tomasse na proposição do presente epinício a forma de uma familiar segurança do poeta com o canto materializado, companheiros que são, poeta e canto (Fialho, 2006, p. 36).

- versos 46-47: MP.

ὄθεν σπέρματος ἔχοντα ρίζαν πρέπει
τὸν Αἰνησιδάμου
ἐγκωμίων τε μελέων λυρᾶν τε τυγχανέμεν.

É adequado ao filho de Enesidamo²⁵,
que tem raízes na semente,
encômios e melos das líras obter.

²⁴ Maslov (2015, PP. 304-305) indica que além dessa passagem, o verbo κελαδεῖν (cantar, celebrar, loar) também aparece próximo de ὕμνοι na Olímpica 1.10 e na Nemeia 3.66.

²⁵ Terão, para quem este epinício foi composto.

Nestes versos, a referência de Píndaro aos encômios está na parte do epínicio posterior ao relato mítico (versos 38-45), e destina-se a elogiar o vencedor e sua família (através da menção de Terão pelo nome de seu pai e de suas raízes e sementes), e refere-se ao tópico da ἀρετή natural que reclama o canto encomiástico (González, 2000, p. 60). A mesma estudiosa destaca, ainda, que ao associar a lira aos encômios, o poeta tebano busca perpetuar a lembrança das façanhas e dos homens que celebra.

- versos 83-86: MP.

[...]. πολλά μοι ὑπ'

ἀγκῶνος ὠκέα βέλη

ἔνδον ἐντὶ φαρέτρας

(85) φωνάεντα συνετοῖσιν· ἐς δὲ τὸ πᾶν ἐρμανέων

χατίζει. σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φυᾶ·

[...] muitas flechas velozes há para mim na curva do braço,
dentro da aljava, que falam aos sagazes: mas o assunto todo de intérpretes
precisa. Sábio é quem sabe muitas coisas por natureza.

Nessa passagem, Píndaro usa as flechas como metáfora para a poesia²⁶, afirmando que possui muitas flechas velozes. A imagem pode se referir a muitas maneiras possíveis de compor um elogio, às possibilidades técnicas e temáticas, aos recursos e ao talento do poeta e aos muitos poemas ou versos em sua aljava, prontos para serem usados²⁷.

Ao afirmar que sua poesia fala prontamente aos sagazes, o poeta exalta o saber inato: "σοφός ὁ πολλὰ εἰδὼς φυᾶ:" sábio é quem sabe muitas coisas por natureza (verso 86), e exalta a relação entre σοφία e φύσις. A primeira é um dom da segunda que, por sua vez, é marcada por sua proximidade com os deuses. Por isso, na poesia pindárica se constrói a ideia de que aprendizado algum pode superar o que é conferido pela φύσις.

²⁶ Nesse sentido, Maslov (2015, p. 156), que se remete a Silk (1974, pp. 134-135).

²⁷ González (2000, p. 483), vê no adjetivo ὠκέα (velozes) a ênfase no caráter expedito da poesia pindárica.

A poesia pindárica enaltece a sabedoria inata como se ela fosse naturalmente próxima da poesia, dos hinos e dos deuses que os governam. Essa sabedoria inata caracteriza o poeta, embora o poetar não se dê sem esforço, o mesmo esforço do arqueiro que retesa o arco e concentra-se no alvo, ao disparar com técnica e com sentido de oportunidade. Essa aproximação entre poeta e arqueiro funciona como o *καιρός* poético-atlético (Fialho, 2006, p. 43).

Os versos ora analisados dizem que o sábio frui a poesia sem intérpretes, mas que o assunto todo: "τὸ πᾶν", precisa ser interpretado²⁸. Essa necessidade de interpretação liga-se ao que Maslov (2015, p. 297) define como atitude esotérica com relação à poética, que seria uma herança de textos mais antigos (Homero e Hesíodo) e antes de revelar hermetismo, indica um dispositivo retórico que reivindica a existência de uma relação especial com o *laudandus*, sobretudo ao se considerar que, em Píndaro e Baquilides, tais afirmações só aparecem em odes endereçadas a tiranos²⁹.

- versos 89-90: MP/RPL.

ἔπεχε νῦν σκοπῶ τόξον, ἄγε θυμέ· τίνα βάλλομεν
ἐκ μαλθακᾶς, αὖτε φρενὸς εὐκλέας ὁ-
ἴστοῦς ἰέντες; ἐπὶ τοι

Ataca agora o arco na marca, vem, meu peito: em quem atiramos
de um gentil espírito lançando flechas gloriosas? [...]

Essa imagem militar, do poeta mirando o alvo com seu arco e suas flechas (metáfora poética já analisada), reforça a afirmação de singularidade que os versos seguintes afirmam ser própria dos tiranos, como Terão. Ao mesmo tempo, apontar, mirar é marcar determinado objeto através de uma façanha poética, sobretudo porque as flechas que o poeta dispara são de glória e boa fama (González, 2000, p. 484).

Olímpica 3:

²⁸ Willian H. Race critica a tradução (adotada por muitos tradutores) de τὸ πᾶν como multidão, pois para ele os versos 83-88 expressam a intenção do eu-epinício de dispensar mais detalhes sobre a vida após a morte (como 'os que entendem' poderiam gostar), para se dedicar a uma avaliação categórica da generosidade de Terão (Pindar, 1997b, pp. 72-73).

²⁹ González (2000, p. 251), por outro lado, enxerga nesses versos referência a uma conhecida fórmula órfica.

- versos 4-9: MP/RPL - incluímos o verso 10, para completar o sentido.

ἵππων ἄωτον. Μοῖσα δ' οὕτω ποι παρέ-
 στα μοι νεοσίγαλον εὐρόντι τ' ῥόπον
 Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ (5)
 ἀγ' λαόκωμον· ἐπεὶ χαίταισι μὲν
 ζευχθέντες ἔπι στέφανοι
 πράσσοντί με τοῦτο θεόδ' ματον χρέος,
 φόρμιγγά τε ποικιλόγαρυν
 καὶ βοὰν αὐλῶν ἔπεων τε θέσιν
 Αἰνησιδάμου παιδὶ συμμεῖξαι πρεπόν- (9)
 τως, ἃ τε Πίσσα με γεγωνεῖν· τᾶς ἅπο
 θεόμοροι νίσοντ' ἐπ' ἀνθρώπους ἀοιδαί,

[...] Com isso em vista a Musa de alguma forma permanece
 junto a mim quando encontro uma novibrilhante maneira
 de com o pé dórico a voz harmonizar
 em triunfante cortejo: Pois sobre os cabelos
 sendo postas, as coroas demandaram-me divino elogio:
 misturar apropriadamente a fórminge de variegados sons,
 o grito do aulo e o arranjo das palavras em honra ao filho de Enesidamo,
 e Pisa³⁰ também me ordena cantar em voz alta, pois
 de lá vêm canções distribuídas pelos deuses aos homens.

A referência ao pé dórico "Δωρίῳ πεδίλῳ" pode aludir ao metro dórico da ode, que é dáctilo-epitritico (Pindarus, 1980, p. 13) e nesse versos Píndaro afirma que a Musa o acompanha, chegando no momento da composição, ao encontrar uma maneira novibrilhante "τρόπον νεοσίγαλον" de ajustar a voz ao pé dórico. O trecho revela a necessidade de adaptar o canto a exigências rítmicas determinadas e a satisfação e o orgulho do eu-epinício por uma façanha *ad hoc*, e não de um modo paradigmático que pudesse ser adotado como modelo de forma generalizada (González, 2000, p. 158). Por isso, preferimos traduzir *τρόπον* por maneira, e não por

³⁰ Antigo nome de Olímpia.

modo, a exemplo do modo dórico, lídio, etc.³¹.

A invocação da Musa no singular "Μοῖσα", especialmente quando o pronome pessoal de primeira pessoa aparece no acusativo ou no dativo "μοι" (verso 4), é mais frequente em passagens nas quais Píndaro a apresenta mais estreitamente vinculada a seu trabalho poético e a sua pessoa, como um ente que age sobre ele e, sobretudo, em passagens em que o poeta requer a ajuda da Musa (Gonzáles, 2000, p. 303-304 e 313).

Nos versos 1-4 o eu-epinício informa que o poema pretende atender a três funções: a) ser uma canção para o ritual da teoxenia³² que teria Cástor, Polideuces e Helena como convidados; b) elogiar a cidade de Acragas; e c) celebrar a vitória de Terão na corrida de carros, em Olímpia. Para Maslov (2015, p. 252-253), essa tripla necessidade seria a razão para o envolvimento direto e quase autoral da Musa, cuja ligação pessoal com o poeta é reforçada pela combinação de certeza e reserva conferida pela partícula "τοι": de alguma forma. Desse modo, justificaria ainda a menção, no trecho ora analisado, dos três ingredientes que o poema deve "συμμεῖξαι πρεπόντως": misturar apropriadamente. Os ingredientes são: os variegados sons da forminge, o grito do aulos e o arranjo das palavras. Tal complexidade tem a função de enaltecer o poema e a habilidade do poeta que o compõe.

Essa composição se dá pelo verbo ἐναρμόζειν, que se refere à necessidade de harmonizar música, palavra e dança, os inúmeros elementos que devem ser considerados e relacionados entre si na composição poética, dando destaque às ideias de ajuste, montagem, mescla (Gonzáles, 2000, p. 184).

Bundy (2006, p. 65) destaca como as sentenças com "ἐπεὶ" (como no verso 6 desse trecho) que fornecem a base para o elogio são usadas muitas vezes para que o poeta anuncie a vivacidade desse elogio, o que também acontece na Olímpica 9.90, Nemeia 6.48 e nas Ístmicas 4.2, 6.57 e 7.21.

Nos versos 6-7, aparece a ideia de que os feitos atléticos demandam do poeta o canto de celebração, representada pela imagem das coroas que, colocadas sobre os cabelos, demandam o elogio, como se o poeta não pudesse se subtrair a loar Terão e

³¹ Gonzáles (2000, pp. 387-388) reforça essa ideia acrescentando que com o verbo εὐρίσκω, Píndaro não parece aludir a nenhuma fase concreta do processo compositivo, mas sim ao feliz encontro de soluções artísticas satisfatórias.

³² Ritual no qual os humanos demonstravam suas virtude e piedade através da hospitalidade a um estrangeiro humilde (ξένος) que era, na verdade, uma divindade disfarçada (θεός) e que tinha capacidade de lhes conceder recompensas.

cumprir sua obrigação religiosa, econômica e moral, o "χρέος"³³.

A referência ao aulo e à forminge acompanhando o canto (verso 8) é muito frequente no *corpus* da Lírica Arcaica Grega que conhecemos, com exemplos em Álcman, Íbico e Píndaro, e os sons variegados, "ποικιλία", constitui uma característica compositiva do epinício pindárico (Gonzáles, 2000, pp. 146 e 180)³⁴.

A referência final “de Pisa vêm as canções distribuídas pelos deuses aos homens” liga-se ao um tópos frequente da poesia pindária (Gonzáles, 2000, p. 362): o lugar concreto como fonte de inspiração e ponto de partida do processo poético. É através desse tópos que, muitas vezes, Píndaro celebra os lugares dos Jogos ou de origem dos *laudandi* como fontes para a sua poesia.

- versos 38-41: E.

Olímpica 4:

- versos 14-16: E.

- verso 24: E.

Olímpica 5: Wells não indica nenhuma passagem lírica.

Olímpica 6:

- versos 1-4: RPL.

Χρυσέας ὑποστάσαντες εὖ-

τειχεῖ προθύρῳ θαλάμου

κίονας ὥς ὅτε θαητὸν μέγαρον

πάξομεν· ἀρχομένου δ' ἔργου πρόσωπον

χρῆ θέμεν τηλαυγές. εἰ δ' εἴ-

Douradas colunas colocando sob o pórtico de bem-feitas

³³ O que aparece também na Olímpica 1.100-103, Olímpica 6.27, Olímpica 8.72-75, Olímpica 10.8, Pítica 4.1, Pítica 8.32-34, Pítica 9.103-105, Ístmica 3. 7-8, Ístmica 8.16-16a, como aponta Gonzáles (2000, pp. 366-367).

³⁴ Os sons variegados da forminge, ποικιλία, refere-se simplesmente à variedade musical que o instrumento proporcionava.

paredes da cela³⁵, como quando admirável palácio
construiremos: a fachada longibrilhante
de uma obra que se inicia é preciso colocar. [...].

Esse proêmio descreve o começo de uma composição poética através da imagem arquitetônica, que indica o interesse de Píndaro pela construção e pela estrutura dos poemas, bem como a intenção de estabelecer comparações entre poeta/construtor, poema/edifício e poesia/arquitetura. A arquitetura é a arte na qual a beleza se assenta na desnudez da estrutura, sendo o poeta o artífice dessa estrutura (Carey, 2012, p. 28), aquele que transforma matéria perecível em monumentos eternos (Frade, 2006, p. 47).

Os versos iniciais são justamente as colunas douradas sobre as quais se sustenta o edifício poético (o epinício) e a fachada que se destaca de longe por seu brilho (González, 2000, pp. 188 e 496). Essas ideias estão presentes no início e no fim do trecho analisado, pois ele principia pelo adjetivo χρυσέας (douradas) ficando o substantivo com que ele concorda – κίονας (colunas) – suspenso até o princípio do segundo verso, e finda com "πρόσωπον χρῇ θέμεν τηλαυγές": a fachada longibrilhante que é preciso colocar, trecho que sublinha que a sobrevivência da fama do vencedor depende da qualidade da construção do poema.

Frade (2006, p. 48) aponta, inclusive, que “as referências metapoéticas formam como que uma moldura à volta do poema, que o abre e que o encerra: uma moldura onde o poeta fala de si, da sua capacidade artística e se compara ao vencedor de que pretende fazer o elogio”.

No proêmio não se empregam invocações, singularidade destacada por seu início marcante³⁶ que acumula epítetos de carga positiva: douradas, bem-feitas, admirável e longibrilhante. Há também um eco da palavra proêmio (προοίμιον) nos termos pórtico (προθύρω) e iniciado (πρόσωπον), conforme Maslov (2015, pp. 314-315).

Esses versos contêm um símile arquitetônico concreto (inclusive com referência às paredes bem erguidas), que outorga ao poema as virtudes da clareza e

³⁵ A estrutura central de um templo clássico, na qual se colocava a estátua da divindade cultuada.

³⁶ Carey (2012, pp. 38 e 46) aponta os versos iniciais da Olímpica 6 como exemplo de construção poética enfática decorrente da necessidade de uma abertura impressionante para o poema, e que Píndaro entende que essa necessidade depende de uma regra de uma imposição que ele tem que obedecer.

da força, ao mesmo tempo em que *χρή* (é preciso) reforça a ideia de que o *laudator* está obrigado à celebração do vencedor e da vitória (Bundy, 2006, pp. 55 e 71).

- versos 6-7: MP.

συνοικιστήρ τε τᾶν κλεινᾶν ζυρακος-
 σᾶν, τίνα κεν φύγοι ὕμνον
 κεῖνος ἀνέρ, ἐπικύρσαις
 ἀφθόνων ἀστῶν ἐν ἡμερταῖς ἀοιδαῖς;

[...] que hino poderá evitar esse homem,
 quando encontra entre amáveis canções cidadãos sem inveja?

Nesses versos, o significado volitivo do hino é relevante, e a pergunta retórica enfatiza a superioridade de Hagesias. O ὕμνον tem um comportamento ativo peculiar, pois ele persegue o *laudandus*, ao mesmo tempo em que os versos exaltam sua diferença das canções (ἀοιδαῖς), do verso seguinte, ambos inclusive sendo as últimas palavras de cada um dos versos (Maslov, 2015, p. 305).

Além da ideia de que os hinos preexistem às canções, metáfora poética já analisada, ao afirmar que ele é distinto das canções, o hino pode significar um ato de louvor, uma afirmação bem intencionada proferida pelo poeta que diz que o elogio bem intencionado de Hagesias é inevitável, como forma de reforçar a ideia da superioridade do vencedor, a importância da poesia e das canções amáveis (Frade, 2006, p. 49).

- versos 16-18: E.

- verso 27: MP.

ἐπεὶ δέξαντο· χρή τοίνυν πύλας ὕ-
 μνων ἀναπιτ'νάμεν αὐταῖς·

[...] é preciso portanto escancarar as portas dos hinos para elas³⁷.

O verso ilustra a ideia de que o canto de celebração é uma obrigação (χρῆ) para o poeta. Além disso, ao referir-se às portas dos hinos, retoma a metáfora arquitetônica presente nos versos iniciais da ode e os hinos referidos nos versos 6-7.

- versos 82-87: E/MP.

δόξαν ἔχω τιν' ἐπὶ γ' ἑλοσσα λιγυρᾶς ἀχόνας,
 ἃ μ' ἐθέλοντα προσέρπει καλλιρόαισι πνοαῖς.
 ματρομάτωρ ἐμὰ Στυμ-
 φαλῖς, εὐανθῆς Μετώπα,
 πλάξιππον ἃ Ξήβαν ἔτι- (85)
 κτεν, τᾶς ἐρατεινὸν ὕδωρ
 πίομαι, ἀνδράσιν αἰχματαῖσι πλέκων
 ποικίλον ὕμνον. ὄτρυνον νῦν ἐταίρους,

Sobre a língua tenho a sensação de uma estridente pedra de amolar,
 a qual desliza a meu gosto seguindo o belo fluxo da respiração.
 Minha avó era estinfália³⁸, a florida Metope³⁹,
 que gerou a condutora de carros Tebas⁴⁰, cuja amável água
 beberei, tecendo aos homens lanceiros um hino variado. [...]

Ao referir-se à pedra de afiar, que se caracteriza por sua função de amolar e pelo som que produz essa operação, Píndaro dá mais atenção ao som, pois a passagem dá mais ênfase ao avançar sonoro dos sopros inspiradores da poesia e da música, numa imagem de dinamismo poético (González, 2000, p. 435). A passagem usa imagens para a poesia de forma sucessiva: pedra de amolar, sopro e água; recurso

³⁷ As mulas vencedoras da corrida celebrada nesse epinício.

³⁸ De Στόμφαλος, cidade e monte da Arcádia.

³⁹ Ninfa epônima do lago Metope, próximo do monte Stínfalo, que se casou com o rio beócio Esopo e gerou Tebas.

⁴⁰ A ninfa epônima de Tebas.

comum em Píndaro⁴¹, que revela o dinamismo do pensamento pindárico avançando de metáfora em metáfora através da associação de novas sugestões.

A alusão ao ar, sob a forma do fluxo respiratório, pode funcionar como outra imagem para a poesia, representando o movimento e seu desenvolvimento que ocorrem ao gosto do poeta.

A água, metáfora poética já analisada, que o poeta bebe é a de Tebas (verso 85), apresentando a terra natal como força inspiradora que sustenta suas faculdades poéticas, outro motivo já analisado.

Nos versos finais do trecho aparece o verbo "πλέκων": tecendo, que representa a imagem de trançar ou entrelaçar, adequada ao fazer poético epinício, que lida com tantos elementos e os entrelaça no tecido poético "complexo e variegado" das odes (Carey, 2012, p. 43). Essa ideia é reforçada pelo adjetivo ποικίλον (variado) e também pode evocar a manufatura das coroas, conforme Gonzáles (2000, p. 532) e Frade (2006, p. 47).

- versos 96-97: MP.

καὶ Ζηγὸς Αἰτναίου κράτος. ἄδύλογοι δέ νιν
 λύραι μολπαί τε γινώσκοντι. μὴ θράσ-
 σοι χρόνος ὄλβον ἐφέρπων,

e do poderoso Zeus Etneu⁴². Doce-falantes liras e
 canções o conhecem. Possa, livrando-se do curso do tempo, sua prosperidade.

Esses versos contêm a imagem dos sons da lira mesclados ao canto, pois a lira não só celebra a glória das façanhas humanas, mas faz parte do trabalho tecido pelo poeta a partir de variegados materiais, como visto no trecho anterior.

Olímpica 7:

- versos 1-10: E/MP.

⁴¹ Gonzáles (2000, p. 515) exemplifica esse uso em inúmeros outros epinícios: Olímpica 9.11-12 e 21-25, Pítica 10.51-54, Nemeia 4.35-37 e 79-85, Nemeia 5.19-21, Nemeia 6.26-29, Nemeia 7.11-16 e 70-73, Ístmica 2.1-3 e Ístmica 7.16-19.

⁴² O culto de Zeus Etneu era especialmente significativo para Hierão porque ele fundou a cidade de Etna em 476-5 a.C.

Φιάλαν ὥς εἴ τις ἀφ' νειᾶς ἀπὸ χειρὸς ἐλών
 ἔνδον ἀμπέλου καχλάζοισαν δρόσῳ
 δωρήσεται
 νεανία γαμβρῷ προπίνων
 οἴκοθεν οἴκαδε, πάγχρυσον, κορυφὰν κτεάνων,
 συμποσίου τε χάριν κᾶ-
 δός τε τιμάσαις (ν)έον, ἐν δὲ φίλων
 παρεόντων θῆκ' ἐνιν ζαλωτὸν ὁμόφ' ῥονος εὐνᾶς·
 καὶ ἐγὼ νέκταρ χύτον, Μοισᾶν δόσιν, ἀεθλοφόροις
 ἀνδράσιν πέμπων, γλυκὺν καρπὸν φρενός,
 ἰλάσκομαι,
 Ὀλυμπία Πυθοῖ τε νικίων-
 τεσσιν· ὁ δ' ὄλβιος, ὅν φᾶμαι κατέχωντ' ἀγαθαι.

Como alguém que toma uma copa com a rica mão,
 cujo interior espuma com orvalho de vinho,
 e a oferece ao genro com um brinde
 de uma casa a outra casa - copa toda dourada, a melhor de suas posses -
 a glória do simpósio e a nova relação familiar reverenciando, e presentes os amigos é
 invejado pelo leito harmonioso,
 eu também enviando o néctar líquido, presente das Musas e doce fruto da mente,
 aos homens vencedores, bendigo aos que são vitoriosos em Olímpia e Pito:
 pois próspero é aquele cercado pelas belas famas.

Pereira (2003, p. 61) relembra a tradição antiga de que a Olímpica 7 “estava inscrita a letras de ouro no Templo de Atena em Lindos”, cidade da ilha de Rodes. A despeito da discussão sobre a veracidade do fato, o relato é evidente prova da alta consideração da poesia pindárica na Antiguidade, ao mesmo tempo em que confirma a íntima ligação de uma vitória olímpica com a cidade natal do vencedor, Diágoras de Rodes⁴³, que também era glorificada pelo epinício que loava a vitória.

⁴³ Douglas E. Gerber (2002, p. 11) informa que a Olímpica 7 foi uma das duas odes compostas por Píndaro para um *περιοδονίκης*, ou vencedor nos quatro jogos principais da Grécia Antiga. A outra ode que louva um *περιοδονίκης* é a Olímpica 9, laudatória dos triunfos de Efarmosto de Opunte.

O epinício começa descrevendo a breve cena de um simpósio, na qual sogro e genro fazem um brinde que celebra sua união como parentes. Mas não se trata de um brinde simples, pois ele é feito numa copa toda dourada, a melhor das posses, o que torna o brinde especialíssimo e exalta as relações familiares que constituem e permitem a continuidade das famílias aristocráticas como a do *laudandus*. Essa construção incorpora a encomenda do epinício a um relacionamento de ξενία que se transforma em um parentesco, através do casamento (Maslov, 2015, p. 173).

A copa que troca de mãos integra um símile de implicações sociais amplas: o compromisso matrimonial, intercâmbio de bens entre famílias que transcende a relação entre indivíduos e supõe a sobrevivência futura, através dos filhos. Esta é razão pela qual a imagem é adequada ao epinício, dentro da poética pindárica (Kurke, 1991, pp. 116-134 *apud* Gonzáles, 2000, p. 503).

A alegria pelo noivado⁴⁴, comemorado no simpósio entre os homens, pois a noiva e as mulhres certamente dele estavam excluídas, e pelo futuro casamento é um paralelo para a alegria pela vitória olímpica, ambas ocasiões para celebração pública e familiar. Como o noivo se casa com a noiva, o vencedor se casa com a vitória.

Nos versos 7-8, a poesia aparece como "Μοισᾶν δόσιν" e "γλυκὺν καρπὸν ῥεπνός": presente das Musas e doce fruto da mente. O néctar que o poeta verte tem natureza dúplice, é um presente divino e um fruto da mente. Como se vê, segundo a concepção pindárica, o poeta não é um *medium* inconsciente ou um transmissor autômato das palavras das Musas. Ele participa do trabalho poético empregando seus recursos intelectivos - ainda que reconheça o impulso divino necessário a todas as obras de excelência, como a poesia - ao compor e epinício que envia aos homens vencedores em Pito e Olímpia, como Diágoras de Rodes, vencedor da luta em 464 a.C. e celebrado nesse epinício.

A poesia é representada como um néctar líquido que é vertido, "νέκταρ χύτον", alimento das Musas e dos deuses. Essa imagem sublinha a íntima relação entre elas e a poesia e também indica que a poesia confere imortalidade aos nela celebrados, como o néctar confere imortalidade.

O verbo ἱλάσκομαι (bendigo) é normalmente usado para pedir favores aos deuses, mediante oferendas e sacrifícios. Ele expressa uma ação muito forte para

⁴⁴ Nesse sentido, Willcock (1995, p. 114) destaca que como o simpósio é um ambiente exclusivamente masculino, dele não participa a noiva e as demais mulheres, sendo mais provável que o brinde que aparece nesses versos celebre o noivado, e não ao casamento.

descrever relações entre seres humanos, evidenciando que o elogio de Píndaro é especial e que a ele se unem os deuses ao louvar os vitoriosos em Olímpia e Pito, os jogos mais importantes, ambos vencidos por Diágoras, que se tornara quase um deus.

- versos 13-19: E.

Olímpica 8:

- versos 43-44: E.

- versos 74-76: E.

Olímpica 9:

- este é o primeiro dos epinícios que escolhemos para traduzir integralmente, bem como para comentar suas principais referências metapoéticas.

Τὸ μὲν Ἀρχιλόχου μέλος
 φωνᾷεν Ὀλυμπίᾳ,
 καλλίνικος ὁ τριπ'λόος κεχλαδῶς
 ἄρκεσε Κ' ρόνιον παρ' ὄχθον ἀγεμονεῦσαι
 κωμάζοντι φίλοις Ἐφαρμόστῳ σὺν ἐταίροις·
 ἀλλὰ νῦν ἐκαταβόλων Μοισᾶν ἀπὸ τόξων
 Δία τε φοινικοστερόπαν σεμνόν τ' ἐπίνειμαι
 ἀκ' ῥωτήριον Ἄλιδος
 τοιοῖσδε βέλεσσιν,
 τὸ δὴ ποτε Λυδὸς ἥρως Πέλοψ
 (10) _ἐξάρατο κάλλιστον ἔδ' ἄνδρα Ἴπποδαμείας·

πτερόεντα δ' ἴει γλυκύν
 Πυθῶνάδ' οἷστόν· οὔτοι χαμαιπετέων λόγων ἐφάψ<εα>ι,
 ἀνδρὸς ἀμφὶ παλαίσμασιν φόρμιγγ' ἐλελίζων
 κλεινᾷς ἐξ Ὀπότεος· αἰνήσαις ἔκ' καὶ υἱόν,
 ἂν Θέμις θυγάτηρ τέ οἱ σῶτειρα λέλογχεν
 μεγαλόδοξος Εὐνομία. θάλλει δ' ἀρεταῖσιν
 σὸν τε, Κασταλία, πάρα

Ἄλφ<εοῦ> τε ῥέεθ' ῥον·
 ὄθεν στεφάνων ἄωτοι κλυτὰν
 (20) _ Λοκ' ῥῶν ἐπαείροντι ματέρ' ἀγ' λαόδενδρον.

ἐγὼ δέ τοι φίλαν πόλιν
 μαλεραῖς ἐπιφ' λέγων ἀοιδαῖς,
 καὶ ἄγάνορος ἵππου
 θᾶσσον καὶ ναὸς ὑποπτέρου παντᾶ
 ἀγγελίαν πέμψω ταύταν,
 εἰ σὺν τινι μοιριδίῳ παλάμα
 ἐξαίρετον Χαρίτων νέμομαι κᾶπον·
 κεῖναι γὰρ ὥπασαν τὰ τέρπν'· ἀγαθοὶ
 _ δὲ καὶ σοφοὶ κατὰ δαίμον' ἄνδρες
 ἐγένοντ'· ἐπεὶ ἀντίον
 (30) πῶς ἂν τριόδοντος Ἥ-
 ρακ' λέης σκύταλον τίναξε χερσίν,
 ἀνίκ' ἀμφὶ Πύλον σταθεὶς ἥρειδε Ποσειδάν,
 ἥρειδεν δὲ νιν ἀργυρ<έφ> τόξῳ πολεμίζων
 Φοῖβος, οὐδ' Αἴδας ἀκινήταν ἔχε ῥάβδον,
 βρότεια σώμαθ' ἧ κατάγει κοίλαν πρὸς ἄγνιαν
 θνασκόντων; ἀπό μοι λόγον
 τοῦτον, στόμα, ῥῖψον·
 ἐπεὶ τό γε λοιδορῆσαι θεοῦς
 ἐχθρὰ σοφία, καὶ τὸ καυχᾶσθαι παρὰ καιρόν

μανίαισιν ὑποκ' ῥέκει.
 (40) μὴ νῦν λαλάγει τὰ τοι-
 αῦτ'· ἔα πόλεμον μάχαν τε πᾶσαν
 χωρὶς ἀθανάτων· φέροις δὲ Πρωτογενείας
 ἄστει γλῶσσαν, ἵν' αἰολοβ' ῥέντα Διὸς αἴσα
 Πύρρα Δευκαλίων τε Παρνασσοῦ καταβάντε
 δόμον ἔθεντο πρῶτον, ἄτερ δ' εὐνᾶς ὁμόδαμον
 κτισσάσθαι λίθινον γόνον·
 λαοὶ δ' ὀνύμασθεν.

ἔγειρ' ἐπέων σφιν οἷμον λιγύν,
αἶνει δὲ παλαιὸν μὲν οἶνον, ἄνθεα δ' ὕμνων

νεωτέρων. λέγοντι μάν
(50) χθόνα μὲν κατακ' λύσαι μέλαιναν
ὕδατος σθένος, ἀλλὰ
Ζηνὸς τέχ' ναις ἀνάπωτιν ἐξαίφνας
ἄντλον ἐλεῖν. κείνων δ' ἔσαν
χαλκάσπιδες ὑμέτεροι πρόγονοι
ἀρχᾶθεν, Ἰαπετιονίδος φύτ' λας
κοῦροι κορᾶν καὶ φερτάτων Κρονιδᾶν,
ἐγγώριοι βασιλῆες αἰεὶ,

πρὶν Ὀλύμπιος ἀγεμών
θύγατ' ῥ' ἀπὸ γᾶς Ἐπει-
ῶν Ὀπ<οε>ντος ἀναρπάσας, ἔκαλος
μίχθη Μαιναλῖαισιν ἐν δειραῖς, καὶ ἔνεικεν
(60) Λοκ' ῥῶ, μὴ καθέλοι νιν αἰὼν πότ' μον ἐφάψαις
ὀρφανὸν γενεᾶς. ἔχεν δὲ σπέρμα μέγιστον
ἄλοχος, εὐφράνθη τε ἰδὼν ἥρωος θετὸν υἱόν,
μάτρωος δ' ἐκάλεσσε νιν
ἰσώνυμον ἔμμεν,
ὑπέρφατον ἄνδρα μορφᾷ τε καὶ
ἔργοισι. πόλιν δ' ὥπασεν λαόν τε διαιτᾶν.
ἀφίκοντο δὲ οἱ ξένοι
ἔκ τ' Ἄργεος ἔκ τε Θη-
βᾶν, οἱ δ' Ἀρκάδες, οἱ δὲ καὶ Πισᾶται·
υἱὸν δ' Ἄκτορος ἐξόχως τίμασεν ἐποίκων
Αἰγίνας τε Μενόιτιον. τοῦ παῖς ἄμ' Ἀτρείδαις
Τεύθραντος πεδίον μολὼν ἔστα σὺν Ἀχιλλεῖ
μόνος, ὅτ' ἄλκ<αε>ντας Δαναοὺς τρέψαις ἀλῖαισιν
πρύμναις Τήλεφος ἔμβαλεν·
ὥστ' ἔμφορονι δεῖξαι
(9.75) μαθεῖν Πατρόκλου βιατὰν νόον·

ἐξ οὗ Θέτιος Ἰγόνος οὐλίῳ νιν ἐν Ἄρει
 παραγορεῖτο μή ποτε
 σφετέρας ἄτερθε ταξιοῦσθαι
 δαμασιμβρότ<ου> αἰχμᾶς.

(80) εἶην εὐρησιεπῆς ἀναγεῖσθαι
 πρόσφορος ἐν Μοισᾶν δίφ' ῥω·
 τόλμα δὲ καὶ ἀμφιλαφῆς δύναμις
 ἔσποιτο. προξενία δ' ἀρετᾶ τ' ἦλθον
 τιμ<άο>ρος Ἰσθμίαισι Λαμπρομάχου
 μίτραις, ὅτ' ἀμφοτέροι κράτησαν

μίαν ἔργον ἀν' ἀμέραν.
 ἄλλαι δὲ δύο' ἐν Κορίν-
 θου πύλαις ἐγένοντ' ἔπειτα χάρμαι,
 ταὶ δὲ καὶ Νεμέας Ἐφαρμόστῳ κατὰ κόλπον·
 Ἄργει τ' ἔσχεθε κῦδος ἀνδρῶν, παῖς δ' ἐν Ἀθάναις,
 οἶον δ' ἐν Μαραθῶνι συλαθεῖς ἀγενείων
 (90) μένεν ἀγῶνα πρεσβυτέρων ἀμφ' ἀργυρίδεσσιν·
 φῶτας δ' ὀξυρεπεῖ δόλῳ
 ἀπτωτὶ δαμάσσαις
 διήρχετο κύκ' λον ὅσσα βοᾷ,
 ὠραῖος ἐὼν καὶ καλὸς κάλλιστά τε ῥέξαις.

τὰ δὲ Παρρασίῳ στρατῷ
 θαυμαστὸς ἐὼν φάνη
 Ζηνὸς ἀμφὶ πανάγυριν Λυκαίου,
 καὶ ψυχρᾶν ὁπότ' εὐδιανὸν φάρμακον αὐρᾶν
 Πελλάνῃ φέρε· σύνδικος δ' αὐτῷ Ἰολάου
 τύμβος ἐνναλία τ' Ἐλευσίς ἀγ' λαΐαισιν.
 (100) τὸ δὲ φυᾷ κράτιστον ἅπαν· πολλοὶ δὲ διδασκαῖς
 ἀνθρώπων ἀρεταῖς κλέος
 ὥρουσαν ἀρέσθαι·
 ἄνευ δὲ θεοῦ, σεσιγαμένον
 οὐ σκαιότερον χρῆμ' ἕκαστον· ἐντὶ γὰρ ἄλλαι

ὁδῶν ὁδοὶ περαίτεροι,
 μία δ' οὐχ ἅπαντας ἅμμε θρέψει
 μελέτα· σοφαίαι μὲν
 αἰπειναί· τοῦτο δὲ προσφέρων <ἄε>θλον,
 ὄρθιον ὄρυσσαι θαρσ<έω>ν,
 (110) τόνδ' ἄνδρα δαιμονίᾳ γεγάμεν
 εὐχαιρα, δεξιόγυιον, ὀρῶντ' ἄλκάν,
 Αἴαν, τεόν τ' ἐν δαιτί, Ἰλιάδα,
 νικῶν ἐπεστεφάνωσε βωμόν.

O canto de Arquíloco
 ressoando em Olímpia,
 o elogio ao vencedor três vezes exultado,
 bastou para guiar à colina de Cronos⁴⁵
 celebrando o cortejo de Efarmosto e de seus queridos companheiros.
 Mas agora a partir dos arcos das longe-atiradoras Musas, com esses dardos
 recobre Zeus do raio vermelho, e da sagrada elevação da Élide⁴⁶,
 que certa vez o lídio herói Pélops
 ganhou como belíssimo dote de Hipodamia. (10)

E envia alada e doce
 flecha a Pito.
 Certamente não tocará palavras que caem no chão,
 fazendo vibrar a forminge em honra das lutas de um homem
 da célebre Opunte, louvando seu filho
 e aquele que por sorteio Têmis e sua filha salvadora,
 a megagloriosa Eunomia, receberam. E floresce com proezas
 em tua corrente, Castália,
 e na do Alfeu:
 de onde as melhores coroas

⁴⁵ O santuário de Olímpia ficava ao pé da Colina de Cronos, então esta é uma sinédoque que varia a antecedente Olímpia.

⁴⁶ Conforme Slater, trata-se da região grega na qual se situava Olímpia.

exaltam a gloriosa mãe dos Lócrios, de esplêndidas árvores. (20)

Eu, inflamando a querida cidade
com ardentes canções,
mais rápido que um soberbo cavalo
e que um alado navio, a todos os lugares
esse anúncio mandarei:
se com alguma mão do destino cultivo
um extraordinário Jardim das Graças,
é porque elas concedem os deleites.
Os homens tornam-se valorosos e sábios
de acordo com o destino.

De que outra forma Héracles (30)
contra o tridente
poderia ter brandido a clava com as mãos,
quando atacou Posídon, que ficou em torno a Pilo,
lutando com Febo, do arco de prata,
e nem Hades imóvel mantinha o caduceu,
com o qual conduz para baixo os corpos mortais,
no côncavo caminho daqueles que morrem?
Mas joga fora esta história, boca!
porque insultar os deuses
é uma odiosa arte, e vangloriar-se inadequadamente.

é preludiar com loucuras.

Não blasfemes agora essas (40)
coisas. Deixa a guerra e toda batalha
separadas dos Imortais. Conduz à cidade
de Protogênia a tua língua, onde pelo decreto de Zeus,
que porta o flamejante relâmpago,
Pirra e Deucalião, do Parnaso vindos

construíram a primeira casa, mas sem o leito⁴⁷
 povoaram com uma pétrea raça do mesmo povo.
 Eles foram chamados homens-pedras
 Para eles desperta o caminho claro dos versos,
 louva o vinho velho,
 mas também as flores dos hinos

novos. Na verdade contam
 que a força das águas inundou
 a terra negra, mas (50)
 pelas artes de Zeus, de repente uma vazante
 drenou a enchente. Deles vieram
 vossos ancestrais de bronzi-escudos
 no começo, filhos das filhas da geração de Jápeto
 e dos excelentes Cronidas,
 nativos reis sempre,

até que o líder Olímpico,
 raptada da terra dos Epeus
 a filha de Opunte, em paz
 se uniu nos vales do Monte Mênalo, e trouxe
 à Lócrida, para que não o abatesse o tempo impondo a sorte (60)
 órfã de prole. Mas a esposa tinha a grande semente,
 e o herói rejubilou vendo o adotado filho;
 dá-lhe o mesmo nome do avô materno,
 homem inefável por sua beleza e
 suas ações. E lhe dá a cidade e o povo para governar.

Chegam então os estrangeiros
 de Argos e de Tebas,
 Árcades e Pisanos;
 e ele honra mais que outros colonizadores, o filho de Áctor

⁴⁷ Ou seja, sem dividir o leito.

e de Egina, Menécio. Seu filho vindo com os Atridas (70)
à planície de Teutrante, ficou com Aquiles,
sozinho, quando os valentes dânaos
depois de por em fuga às marinhas proas Télefo os atacou
para mostrar a alguém inteligente como perceber
o poderoso espírito de Pátroclo.
Desde então, o filho de Tétis o exortou

a não se envolver com o mortal Ares sem sua
lança doma-mortais.
Possa eu, descobridor de palavras, avançar (80)
adequadamente no carro das Musas,
e a coragem e o abundante poder
sigam-me. Pela proxenia e pela excelência de Lamprômaco
vim honrando as faixas Ístmicas
quando ambos conquistaram o prêmio num único dia.

E outras duas vitórias aconteceram, a seguir,
nos portões de Corinto
e outras ainda para Efarmosto no vale de Nemeia.
Em Argos obtive a glória entre os homens,
e sendo criança em Atenas,
e que disputa ele ganhou em Maratona, separado dos imberbes,
e suportava a competição com os mais velhos pela copa de prata; (90)
Com rápida astúcia
e sem cair, superou os homens,
passando pelo círculo dos espectadores de tantos brados
jovem cheio de encanto e beleza, executando belíssima façanha.

E de novo ao povo de Parrásia
maravilhoso apareceu,
por Zeus Liceu em torno à assembléia geral,
quando levou em Pelene o quente remédio contra gélidos ventos.
A tumba de Iolau e a marinha Elêusis

são um testemunho de seus esplendores.

O que existe por natureza é potentíssimo em tudo. Muitos
anseiam alcançar a fama
com habilidades ensinadas. (100)

Mas sem o deus, é melhor cada feito
ser deixado em silêncio. Pois há caminhos

mais longos que outros
e não alimenta a todos nós
a mesma vocação. As habilidades
são íngremes, mas tu, oferecendo este prêmio,
canta com coragem no olhar em tom alto:
“Este homem, por graça divina, nasceu (110)
com rápidas mãos, ágeis membros e olhar vigoroso,
e na festa, ó Ájax, filho de Oileu,
o vencedor depositou uma coroa em teu altar.”.

Conforme mencionado nos comentários à Olímpica 7, esta é a segunda ode pindárica que louva um *περιοδονίκης*, no caso Efarmosto de Opunte. Além disso, o poema é também o único composto por Píndaro para um cidadão de Opunte Lócria⁴⁸.

No início aparece a referência ao Hino à Héracles composto por Arquíloco⁴⁹, que teria sido usado para celebrar o triunfo do *laudandus* na palestra, nos Jogos Olímpicos de 468 a.C.

Já o presente epinício, embora celebre a vitória, provavelmente só foi composto e executado dois anos depois, após a vitória de Efarmosto nos Jogos Píticos (Gentili, 2013, p. 217), de forma que celebra não só a vitória olímpica, como também a carreira do atleta.

A diferença entre os dois poemas⁵⁰ está posta nos dez primeiros versos, que

⁴⁸ A Lócria era uma região da Grécia antiga formada por dois distritos: o ocidental ou Opúncio e o oriental ou Ozólio. O primeiro rodeava a região do Golfo de Mália e do Desfiladeiro das Termópilas, onde se travou a conhecida batalha homônima, em 480 a.C., e o segundo bordejava o Golfo de Corinto. A capital dos lócrios opúncios era a cidade de Opunte, donde lhes veio o nome, enquanto a dos lócrios ozólios era a importante cidade portuária de Naupacto.

⁴⁹ Tradicionalmente usado para saudar os vencedores, conforme analisei acima, no Capítulo 2.

⁵⁰ Que também é destacada por Carey (1980, p. 151).

opõem o canto espontâneo de Arquíloco e o κῶμος⁵¹ que o acompanhou ao elaborado epinício pindárico, e é marcada, sobretudo, pelo vῦν (agora) do verso 5, que sublinha o contraste (Bundy, 2006, pp. 5 e 81-82).

No verso 11 aparece a imagem do epinício pindárico: περόεντα δ' ἔει γλυκύν Πυθῶνάδ' ὀϊστόν (a alada e doce flecha enviada a Pito). Ela retoma a imagem da poesia como flecha, disparada pelo poeta-arqueiro e pelas Musas longe-atiradoras (ἐκαταβόλων Μοισᾶν) que se aproximam de Zeus, divindade em cuja honra se celebram os Jogos Olímpicos. Ademais, a imagem resgata a comparação entre atividade poética e atlética.

Gonzáles (2000, pp. 484-485) afirma que essa passagem é especialmente interessante para o estudo da origem da flecha como imagem para a poesia, do ponto de vista mitológico e também a partir da semelhança entre o arco e a lira.

As Musas são flechadoras porque compartilham com Apolo, o deus arqueiro, o patrocínio da poesia, razão pela qual o epíteto dele é a elas emprestado nestes versos. Assim como Apolo maneja o arco e da lira, essa duplicidade está representada pela imagem do disparo poético, e ‘lançar doce flecha alada’ e ‘fazer vibrar a lira’ são expressões contíguas e equivalentes, ou seja, a imagem do arco transfere-se à lira, que mantém a vibração da forminge e também à lembranças das flechas: as palavras que não caem no chão.

Nos versos 21-22 há a imagem enfática do eu-epinício inflamando a cidade com ardentes canções, sendo pronunciada a presença do pronome pessoal de primeira pessoa, no princípio do primeiro verso. O verbo ἐπιφλέγων (incendiando) é geralmente usado para referir-se à luz que a poesia faz reverberar sobre os objetos do canto.

O adjetivo μαλεραῖς (ardentes) exprime o vigor do empenho criativo de Píndaro e o verso todo - μαλεραῖς ἐπιφλέγων ἀοιδαῖς: incendiando com ardentes canções - é permeado por forte luminosidade e contém uma impressionante sinestesia acústico-visual: o canto ardente.

A poesia é o fogo que se propaga pela cidade, mais rápido que um soberbo cavalo e um alado navio, como rapidamente se difundirá a notícia da excelência de Efarmosto, celebrada neste epinício, e o poeta é quem acende esse fogo.

Nesse trecho também aparece a caracterização da poesia por uma sucessão

⁵¹ Celebrado no lugar e momento da competição e organizado pelos companheiros do competidor, conforme Gonzáles (2000, p. 61).

de imagens: flecha, fogo, nave alada, como na Olímpica 6.26-29, já analisada.

A expressão σύν τινι μοιριδίῳ παλάμῃ (se com alguma mão do destino), dos versos 26-27, materializa a ajuda divina, pois o adjetivo μοιριδίῳ (de μοῖρα) define aquilo que é desejado pelo destino. Esses dois versos justificam a afirmação precedente, de que o canto difundirá ampla e rapidamente a fama de Efarmosto, porque o poeta, com a ajuda divina, cultiva o Jardim das Graças, que é ἐξαιρέτων (extraordinário), qualidade que adiciona uma nota ulterior de excelência à passagem.

A afirmação contém uma indireta autoexaltação da própria atividade poética, pois a estrutura expressiva aqui operante é a metáfora que identifica o poeta com aquele que cultiva o Jardim das Graças.

As Graças são as deusas do banquete, da concórdia, do encanto, da gratidão, da prosperidade familiar e da sorte⁵². Dotadas de beleza e virtude excepcionais, eram acompanhantes de Afrodite, a deusa do amor e beleza, e as dançarinas das festas no Olimpo, razões pelas quais sua invocação lembra o ambiente de festa e alegria da celebração epinícia. A afirmação de que as Graças κεῖναι γὰρ ὅπασαν τὰ τέρπν' (é porque elas concedem os deleites – verso 27) pode relacionar-se ao prazer que oferecem as próprias palavras do poeta.

Nos versos 47-48 surgem as imagem do caminho claro dos versos (οἶμον λιγύν ἐπέων) e das flores dos hinos novos (ἄνθεα δ' ὕμνων νεωτέρων), pelas quais Píndaro alude a sua própria originalidade no tratamento do mito de Pirra e Deucalião, nos versos anteriores (González, 2000, p. 458).

Conforme Gentili (2013, p. 564), o adjetivo "εὐρησιεπής": descobridor de palavras (verso 80) aparece aqui pela primeira vez, sendo repetido depois somente por Aristófanes (Nuvens, verso 447) mas com conotação negativa. Ele é composto por εὐρησι (do tema de εὐρίσκω 'encontrar') e ἐπ (do tema de ἔπος 'palavra'), significando aqui 'descobridor de palavras', tradução que adotamos.

O neologismo se inscreve perfeitamente na concepção pindárica da poesia como uma atividade artesanal de encontrar qualquer coisa que já existe (palavras, ritmo), mais que como um ato de criar alguma coisa que não existe. O vocábulo não exclui a ideia de que o ato de descoberta implique um elemento de novidade⁵³. Gerber (2002, p. 56) também destaca a novidade do termo e lembra, ainda, que com ele

⁵² Apesar de haver variações regionais, o trio mais frequente é composto por Tália (a que faz brotar as flores), Eufrosina (a alegria) e Aglaia (a claridade).

⁵³ Como consta da Nemeia 8.20: νεαρά δ' ἐξευρόντα δόμεν βασάνω - pois muitas coisas se relataram já de múltiplas maneiras.

Píndaro não expressa o desejo de inventar palavras, mas simplesmente de encontrar a palavra certa (πρόσφορος), pois, conforme Isócrates (5.144), o poeta é um λόγων εὔρετής: um descobridor de palavras.

A imagem do carro das musas (ἐν Μοισῶν δίφρῳ - verso 81) equivale ao próprio poema e com ela o eu epinício pede o auxílio das Musas para fazer um relato adequado das diversas vitórias do *laudandus*. Para Gonzáles (2000, p. 470), os versos finais do relato mítico, nos quais é narrado o combate que Pátroclo e Aquiles tiveram contra Télefo, pode ser o motivo da escolha do termo δίφρος, o carro de dois lugares: um para o auriga e outro para o combatente, que era próprio das batalhas e que aparece também na Ístmica 2.2.

Gerber (2002, p. 57) aponta que a necessidade do poeta de receber auxílio divino quando se depara com a multiplicidade de detalhes que devem ser descritos, como os que se cantará nos versos a seguir, ao relatar as façanhas de Efarmosto, já aparece em Homero (Ilíada, 2.484.93) e chega até Trifiodoro (versos 664/7). Essa necessidade, juntamente com o desejo de τόλμα (coragem) e δύναμις (poder), exalta o louvor de Efarmosto.

Olímpica 10:

- verso 3: E.

- versos 7-8: E.

- versos 95-105: MP/RPL – acrescento os versos 91-94.

καί ὅταν καλὰ (μὲν) ἔρξαις ἀοιδᾶς ἄτερ,
 Ἄγησίδαμ', εἰς Ἀῖδα σταθμόν
 ἀνὴρ ἵκηται, κενεὰ πνεύσαις ἔπορε μόχθῳ
 βραχύ τι τερπνόν. τὴν δ' ἄδυεπής τε λύρα
 γλυκύς τ' αὐλὸς ἀναπάσσει χάριν·
 τρέφοντι δ' εὐρὺ κ'λέος (95)
 κόραι Πιερίδες Διός.
 ἐγὼ δὲ συνεφαπτόμενος σπουδᾷ, κλυτὸν ἔθνος
 Λοκρῶν ἀμφέπεσον, μέλιτι
 εὐάνορα πόλιν καταβρέχων·

παῖδ' ἐρατὸν (δ') Ἀρχεστράτον
 αἶνῃσα, τὸν εἶδον κρατέοντα χερὸς ἀλκᾷ (100)
 βωμὸν παρ' Ὀλύμπιον
 κεῖνον κατὰ χ' ῥόνον
 ὄρμα τε κεκραμένον, ᾗ ποτε
 ἀναιδέα Γανυμήδει θάνατον (105)
 ἄλκε σὺν Κυπ' ρογενεῖ.

então, quando um homem que realizou nobres feitos,
 Hagesídamo, sem canções chega à morada de Hades,
 ele lutou em vão e ganhou por seu árduo labor breve prazer.
 Sobre ti, contudo, a doce falante lira e o melodioso aulos estão derramando glória
 e espalham ampla fama as Piérides, filhas de Zeus.
 E eu, juntando-me e apegando-me com seriedade, a glória da nação
 dos Lócrios abracei, a cidade de nobres homens, banhada de mel.
 O amado filho de Arquestato⁵⁴ louvo, que vi vencendo o combate com coragem,
 junto ao altar olímpico, ele que, ao longo do tempo
 é formoso e dotado de juventude como a de
 Ganimedes, que repeliu uma vez a cruel morte com ajuda da Ciprogênia⁵⁵.

González (2000, p. 127) comenta como a imagem dos versos 91 em diante sugere que a lira e o aulos podem derramar graças sobre as pessoas mesmo depois de sua morte, no Hades. Além disso, ao afirmar que um homem que chega ao Hades sem canções é alguém que lutou em vão e teve como recompensa, por seu árduo labor, um breve prazer. O eu-epinício valoriza a celebração dos feitos pelas canções, já que é por meio delas que se pode viver com um propósito e obter recompensa prazerosa pelo árduo labor humano.

O verso 94 sublinha a diferença anterior entre o homem que chegou ao Hades sem ser celebrado em canções e o *laudandus*, sobre quem a lira e o aulos

⁵⁴ Hagesídamos, o *laudandus*.

⁵⁵ Afrodite.

derramam ampla fama, que é espalhada pelas Piérides⁵⁶.

Os versos contêm inúmeros predicados nobres: as Piérides que vigiam a ampla fama, a Lócride Epizéfira caracterizada como a terra de nobres homens banhada de mel, e a formosura e a juventude do pai de Hagesidamos e de Ganimedes.

Além disso, ao mencionar como Ganimedes se livrou da cruel morte com auxílio de Afrodite, o motivo da ajuda divina simboliza os próprios versos do Píndaro, que podem livrar Hagesidamos da cruel morte do esquecimento, ao perpetuar sua memória e a de seus feitos.

Segundo Gonzáles (2000, p. 448), o mel é um dos motivos mais frequentes entre as imagens pindáricas para a poesia. Ele aparece de forma implícita ou explícita em diversos contextos, e carrega uma multiplicidade de sugestões que o habilitam a funcionar nessas situações. O mel é a própria poesia, alimento doce, nutritivo e fluido que cobre superficialmente a cidade de glória, além de evocar a imagem do poeta como uma abelha, de cuja boca brota o mel, as doces canções que também cobrem Rodes de glória.

Olímpica 11:

- versos 7-8: MP/RPL – acrescento os versos 4-6.

εἰ δὲ σὺν πόνῳ τις εὖ πράσσοι, μελιγάρυες ὕμνοι
 ὑστέρων ἀρχὰ λόγων
 τέλλεται καὶ πιστὸν ὄρκιον μεγάλαις ἀρεταῖς·
 ἀφθόνητος δ' αἶνος Ὀλυμπιονίκαις
 οὗτος ἄγκειται. τὰ μὲν ἀμετέρα
 γλῶσσα ποιμαίνειν ἐθέλει,

Mas se alguém com esforço alcança a vitória,
 melíssonos hinos lhe são prelúdio de elogios mais tarde
 e fiel promessa para grandes excelências:
 é sem inveja o elogio dedicado aos vencedores
 olímpicos. E minha língua deseja pastorear esses elogios,

⁵⁶ Na mitologia, são as nove ninfas filhas do rei da Macedônia Piéros, e de Enippe, que tinham o dom do canto. Elas desafiaram as musas em um concurso musical e foram metamorfoseadas em nove aves diferentes, como castigo. Algumas vezes o nome é usado para designar as próprias Musas.

O eu-epinício qualifica os hinos de melíssonos, fazendo menção a doçura com que soam (μελιγάρες ὕμνοι)⁵⁷, pois enaltecem e glorificam os vencedores no contexto comemorativo das vitórias, e à imagem do mel, já analisado acima.

Aqui se prevê a força futura dos hinos, que são prelúdio de elogios mais tarde (ὑστέρων λόγων) e fiel promessa para grandes excelências (μεγάλαις ἀρεταῖς), fazendo referência à permanência dos elogios e da honra dos celebrados pela poesia depois da vitória.

No verso 8 aparece a metáfora da língua a pastorear (ποιμαίνειν) os elogios, como o pastor cuida de suas ovelhas. Essa imagem alude ao cuidado e ao zelo do poeta com suas composições, como em trechos anteriores, nos quais se representar o poeta como cultivador do Jardim das Musas.

Olímpica 12: Wells não indica nenhuma passagem lírica.

Olímpica 13:

- versos 11-12: E.

- versos 45-46: E.

- versos 93-97: MP.

ἐμὲ δ' εὐθὺν ἀκόντων
 ἰέντα ρόμβον παρὰ σκοπὸν οὐ χρή
 τὰ πολλὰ βέλεα καρτύνειν χεροῖν. (95)
 Μοίσας γὰρ ἀγ' λαοθ' ῥόνοις ἐκὼν
 Ὀλγαιθίδαισιν τ' ἔβαν ἐπικουρος.

Para mim, que sou certo no
 turbilhão de dardos junto à meta, não é necessário
 muitas flechas com força arremessar das mãos.

⁵⁷ Gonzáles (2000, p. 72) destaca como boa parte dos adjetivos que acompanham ὕμνος liga-se ao τόπος da doçura do canto, contemplado especialmente em seu aspecto sonoro, como na Pítica 3.64, Nemeia 1.5, Nemeia 9.3, Ístmica 2.3 e Ístmica 7.20, e também em Alcman 270.

Pois venho como ajudante das Musas de belos tronos e dos Oligetidas⁵⁸.

Os versos aludem à certeza e à precisão dos disparos poéticos, pois o poeta deve ajustar a composição às necessidades de cada celebração, trabalhando em algumas partes do elogio, em detrimento de outras, e buscando um equilíbrio no conjunto, sem ultrapassar os limites de cada motivo que celebra (González, 2000, pp. 181 e 485-486).

Para Maslov (2015, p. 156) o uso de βέλεα (flechas) nesses versos fornece não só uma imagem poética, mas uma metáfora naturalizada, uma convenção que está a caminho de tornar-se um símbolo.

Afirmando que é ajudante das Musas e dos Oligetidas (ἐπικουρὸς Μοίσας Ὀλιγαίθιδαισίν), o eu-epinício afirma a autoridade que lhe foi delegada por elas e pelo clã do *laudandus* (Maslov, 2015, p. 224), ao mesmo tempo em que busca convencer retoricamente a audiência de que está fazendo justiça ao tema (Bundy, 2006, p. 60).

- versos 103-105: E.

Olímpica 14: Wells não indica nenhuma passagem lírica.

Pítica 1:

- versos 1-5: RPL - Wells não indica nenhuma passagem lírica neste epinício. Mesmo assim, achamos pertinente analisar os versos iniciais do poema.

Χρυσέα φόρμιγξ, Ἀπόλλωνος καὶ ἰοπ'λοκάμων
 σύνδικον Μοισᾶν κτέανον· τᾷς ἀκούει
 μὲν βάσις ἀγ'λαΐας ἀρχά,
 πείθονται δ' αἰδοὶ σάμασιν
 ἀγησιχόρων ὅπότεν προοιμίων
 ἀμβολὰς τεύχης ἐλελιζομένα.

Dourada forminge, tesouro compartilhado de Apolo
 e das Musas de melenas violáceas: a ti escuta

⁵⁸ A família de Xenófanes de Corinto, o homenageado na ode.

o passo, princípio da celebração,
e obedecem os cantores teus sinais,
sempre que, fazendo vibrar, começa
os proêmios que guiam os coros.

Gonzáles (2000, p. 116) defende que o adjetivo dourada (χρυσέα) refere-se antes às qualidades divinas e excelentes da forminge que ao material de que ela é feita, e a escolha do adjetivo deve-se à excelência do ouro sobre os demais metais, metáfora poética já analisada.

É significativo que o poeta principie o epínicio se dirigindo à forminge, fazendo dela símbolo da poesia e sua interlocutora, sobretudo, considerando a importância do instrumento na tradição musical grega, sendo usado nos poemas homéricos.

A forminge é o tesouro compartilhado de Apolo e das Musas de melenas violáceas (Απόλλωνος καὶ ἰοπ'λοκάμων σύνδικον Μοισᾶν κτέανον – versos 1-2) e a relação entre eles autoriza que atributos de Apolo sejam compartilhados pelas Musas, como na Olímpica 9.5-8, analisada anteriormente.

A menção a Apolo também sinaliza que a influência da forminge não se limita ao mundo dos mortais, estendendo-se aos deuses. Embora ele compartilhe com as Musas a tutela das atividades poéticas e musicais - como eles compartilham a posse do tesouro que é a forminge - elas são as divindades invocadas para colaborar no processo de criação e representação da poesia, ao passo que no *corpus* pindárico não se invoca o deus para desempenhar essa função (Gonzáles, 2000, p. 345). Isto ocorre talvez porque a condição de mediadoras entre o mundo dos imortais e dos mortais as torne mais próximas da tarefa poética humana.

"Βάσις", passo (verso 2), é o termo usado para referir-se ao passo da dança, e aponta o começo da festa e do canto acompanhado da música instrumental, sendo a música apresentada como elemento diretor da atividade performática do coro.

Pítica 2:

- versos 52-56: E.

(...) ἐμὲ δὲ χ' ῥεῶν
φεύγειν δάκος ἀδινὸν κακαγοριᾶν.

εἶδον γὰρ ἑκάς ἐὼν τὰ πόλλ' ἐν ἀμαχανίᾳ
 ψογερόν Ἀρχίλοχον βαρυλόγοις ἔχθεσιν (55)
 παινόμενον: τὸ πλουτεῖν δὲ σύν τύχῃ
 πότε' μου σοφίας ἄριστον.

(...) é necessário que eu
 evite a mordida violenta das más palavras.
 Pois mesmo estando longe, vi muitas vezes em aflição
 o vituperante Arquíloco, desafogado em palavras amargas,
 inchado de ódios. Ser rico com a graça
 do destino e da sabedoria é algo excelente.

Para Gonzáles (2000, p. 392), essa passagem ilustra a ideia de que o silêncio é preferível à calúnia e às “más palavras” proferidas contra as divindades e os homens. Esse motivo poético aparece também quando Píndaro opta por calar sobre o destino miserável de Belerofonte, na Olímpica 13.91 ou sobre a morte de Foco, na Neméia 5.14-18. O valor do silêncio também é exaltado quando Píndaro o compara às palavras inúteis, que só servem para provocar rivalidade e discórdias, como ocorre no fragmento 180.

Para Gentili (1995, p. 385), a necessidade de se abster da malecidência liga-se à ideia de que o poeta deve louvar quem merece e concentrar seus esforços nesse elogio, e Píndaro a apresenta como uma elaborada variação da declaração programática do tipo ‘vou/devo agora loar o vencedor’, ou seja, a necessidade do canto epinício. Assim como Íxion serve de paradigma negativo para Hierão e Cíniras, Píndaro, que personifica retoricamente o poeta do elogio, serve de paradigma negativo para Arquíloco, representante do poeta do ataque⁵⁹, que seria “*incapaz de compreender o sucesso de pessoas que merecem os favores divinos*”, conforme o pesquisador italiano.

- versos 67-68: MP.

(...) χαῖ-

⁵⁹ Segundo Race (1997b, p. 237), Arquíloco era famoso por seu invectiva ácida.

ρε. τόδε μὲν κατὰ Φοίνισσαν ἐμπολάν
μέλος ὑπὲρ πολιᾶς ἁλὸς πέμπεται.

[...] Alegria-te. Essa canção, como mercadoria fenícia, sobre o mar cinza é enviada.

A chegada do canto é motivo frequente nos poemas pindáricos e nessas passagens aparecem declarações em primeira pessoa do singular e verbos de movimento, como se o eu-epinício se apresentasse como sujeito da viagem que corresponde à performance do poema.

A imagem do epinício como mercadoria fenícia (Φοίνισσαν ἐμπολάν) e a menção ao poema como algo a ser enviado, ligam-se à dificuldade da poesia em mover-se de um lugar para o outro e a seu caráter de mensagem (González, 2000, pp. 354-355). Ao apresentar a canção como uma mercadoria fenícia, evocam-se o luxo e as luxuosas mercadorias associadas, no imaginário grego, aos fenícios, seu país e o comércio que realizavam. Além disso, Píndaro refere-se à poesia como um produto, uma mercadoria que pode ser enviada, o que vai de encontro ao imaginário romântico.

- versos 79-80: E.

- verso 83: E.

Pítica 3:

- versos 63-76: MP/RPL – limitamos a análise aos versos 63-67.

εἰ δὲ σῶφρων ἄντρον ἔναι ἔτι Χίρων, καὶ τί οἱ
φίλτρον <έν> θυμῷ μελιγάρυες ὕμνοι
ἀμέτεροι τίθεν, ἰατῆρα τοί κέν νιν πίθον
καὶ νυν ἐσλοῖσι παρασχεῖν ἀνδράσιν θερμᾶν νόσων
ἢ τινα Λατοίδα κεκλημένον ἢ πατέρος.

Se o sábio Quíron habitasse a caverna, e um
feitiço em seu peito os melodiosos hinos

meus instilassem, verias⁶⁰ persuadi-lo
a conceder agora um curador aos bons homens para as febris doenças,
alguém chamado de Lateda ou pelo nome do pai.

Com o adjetivo *μελιγάρυες* (melodiosos) se retoma o tópos da doçura do canto poético e faz alusão ao mel, que integra a primeira parte do próprio vocábulo. Duas imagens já discutidas.

O trecho afirma que o epinício possui um efeito curativo, ideia que aparece também nas *Nemeias* 3.17-18 e 4.2-3 (Maslov, 2015, p. 319). Embora reconheça e mencione esse poder da poesia, Píndaro é cuidadoso na hora de estendê-lo a sua própria obra, não se considerando um curador ou um feiticeiro de palavras (Gonzáles, 2000, p. 385).

Pítica 4:

- verso 118: E.

- versos 247-248: MP.

μακ'ρά μοι νεῖσθαι κατ' ἀμαξιτόν· ὥρα
γὰρ συνάπτει καί τινα
οἶμον ἴσαμι βραχύν· πολ-
λοῖσι δ' ἄγηναι σοφίας ἐτέροις.

[...] pois as horas correm e conheço um caminho mais curto.

E para muitos outros fui um guia de sabedoria.

A pressão das horas faz com que se abrevie o que falta narrar da história dos Argonautas. Assim como Apolo leva rapidamente os eventos a um desfecho, o relato destes eventos é abreviado pela afirmação do eu-epinício (Bundy, 2006, p. 3), que pode aludir ao abandono do caminho mais largo usado pelos antigos poetas e relacionado à épica homérica, em prol de um mais curto, de versos e composição mais

⁶⁰ O verbo na segunda pessoa do singular é uma tentativa de traduzir a partícula *τοί* que, segundo Slater, aparece normalmente na segunda posição, é frequentemente difícil de diferenciar do pronome e implica que o assunto da afirmação deve ser familiar ao ouvinte.

breves, como sugere Gonzáles (2000, pp. 185-186).

O trecho também alude ao saber poético e defende a superioridade do eu-epinício em relação a outros poetas, já que ele detém conhecimento e habilidade para adaptar a poética ao relato a ser composto, seguindo seus próprios critérios ao desenvolver cada uma das partes que compõe o poema, tanto que decide abreviar a parte final do relato dos Argonautas.

- verso: 279: MP/RPL – acrescento os versos 277-278.

τῶν δ' Ὀμήρου καὶ τόδε συνθέμενος
 ῥῆμα πόρσυν' ἄγγελον ἐσλὸν ἔφα τι-
 μὰν μεγίσταν πράγματι παντὶ φέρειν·
 αὔξεται καὶ Μοῖσα δι' ἀγγελίας ὁρ-
 θᾶς. (...)

Dos ditos de Homero presta atenção nesse
 e o observa: disse que um mensageiro nobre trouxe a mais
 alta honra para cada coisa. Até a Musa se engrandece pela mensagem certa. [...]

A menção a Homero é tradicionalmente interpretada como referência ao verso 207 do Canto 15 da *Ilíada* (‘ἐσθλὸν καὶ τὸ τέτυκται ὅτ’ ἄγγελος αἴσιμα εἰδῆ: ‘é bom quando um mensageiro tem um coração compreensivo’), no qual Posídon responde à proposta de Íris para modificar a colérica mensagem que ele estava disposto a enviar a Zeus.

A passagem é invocada quando o eu-epinício intercede junto ao *laudandus*, Arcesilau de Cirene, por Demófilo, um exilado político da pólis⁶¹. Essa intercessão se apresenta como tendo partido do poeta, mensageiro do exilado que invoca a citação homérica em apoio a sua atitude. Citando Homero explicitamente, a poesia epinícia busca dar autoridade ao ponto de vista que defende. Ao mesmo tempo, com a citação homérica, apoia-se em um elemento da tradição poética conhecida pelo público, para conquistar a opinião favorável da audiência - como provavelmente já conquistara a do

⁶¹ O contexto do exílio de Demófilo e da situação política de Cirene ultrapassa o objetivo da presente discussão, ao passo que ela prescinde da detalhada explicitação dos eventos para ser compreendida, razão pela qual optei por omitir detalhes sobre esses fatos.

*laudandus*⁶² - em favor do exilado defendido, pois ‘até a Musa se engrandece pela mensagem certa’.

A menção à Musa, no verso final, reforça a ideia de que um poema adequado à ocasião torna a própria poesia e a prática epinícias mais valorosas, considerando que a performance epinícia não acontecia descontextualizada de uma prática social:

*“In other words, just as the Muse of poetry and song gives the greatness of *tímê* 'honor', so also she receives it. Just as the poet, whether it is the "Homer" of the past or the Pindar of the present, 'wins as prize' [= verb *pherô*] for his subject the honor [*tímê*] as conferred by the words of poetry, thereby 'making great' [= verb *auxô*] both the subject of the and the poetry itself, so also the person who happens to be the subject of the poetry, as a man of the present who has performed a glorious deed, can 'win' the honor conferred by the words of poetry in an unbroken continuum extending from the world of heroes to the world of the here and now, thereby 'making great' the immediate ancestry that produced him” (Nagy, 1980, pp. 746-747).*

A Musa engrandecida representa a poesia e a prática epinícia, já que as citações da Musa no singular, como esta, são mais metafóricas que as plurais, como aponta Gonzáles (2000, p. 309).

Pítica 5:

- versos 72-76: E.

- versos 104-107: MP.

ἔνδικόν τ' Ἀρκεσίλα. τὸν ἐν αἰοιδᾷ νέων
 πρέπει χρυσάορα Φοῖβον ἀπύειν,
 ἔχοντα Πυθωνόθεν
 τὸ καλλίνικον λυτήριον δαπανᾶν
 μέλος χαρίεν. ἄνδρα κείνον ἐπαινέοντι συνετοί.

(...) Em uma canção de jovens

é apropriado invocar Febo, de dourados instrumentos,

⁶² Pois é pouco crível que a mediação dos interesse de Demófilo não houvesse sido previamente comunicada e acordada entre Píndaro e Arcesilau, como denfende Gonzáles (2000, p. 239).

ele que traz de Pito
em compensação pelos dispêndios
o canto gracioso e triunfante. A esse homem elogiam os sagazes.

Os versos retratam uma oferenda feita a Febo em agradecimento pela vitória nos Jogos Píticos, que pertencem ao culto apolíneo. Esta é uma das poucas passagens do *corpus* pindárico que alude à idade dos coreutas (jovens, pois a canção é de νέων).

Apolo traz de Pito (Delfos) o canto gracioso e triunfante (τὸ μέλος καλλίνικον λυτήριον) como compensação pelos esforços dispendidos em busca da vitória pelo *laudandus*, Arcesilau de Cirene. O canto é uma recompensa ou reparação, convertendo-se em canto encomiástico, que é o próprio epinício.

Pítica 6:

- versos 1-14: MP.

Ἀκούσατ' ἧ γὰρ ἐλικώπιδος Ἀφ' ῥοδίτας
ἄρουραν ἧ Χαρίτων
ἀναπολίζομεν, ὀμφαλὸν ἐριβ' ῥόμου
χθονός ἐς νάϊον προσοιχόμενοι
Πυθιόνικος ἔνθ' ὀλβίοισιν Ἑμμενίδαις
ποταμία τ' Ἀκράγαντι καὶ μὲν Ξενοκράτει
ἐτοῖμος ὕμνων θησαυρὸς ἐν πολυχρύσῳ
Ἀπολλωνία τετείχισται νάπα
τὸν οὔτε χειμέριος ὄμβρος, ἑκαστὸς ἐλθὼν
ἐριβ' ῥόμου νεφέλας
στρατὸς ἀμειλιχος, οὔτ' ἄνεμος ἐς μυχοῦς
ἀλὸς ἄξιοισι παμφόρῳ χεράδει
τυπτόμενον. φάει δὲ π' ῥόσωπον ἐν καθαρῷ

Escutai! Pois aramos as terras de Afrodite de vívidos olhos
ou das Graças, e do temploso umbigo da ribombante
terra aproximamo-nos, onde para louvor

dos afortunados Emênidas⁶³,
 da fluvia Ácragas e também de Xenócrates⁶⁴,
 foi erguida uma casa de tesouros de hinos de um vencedor pítico,
 no apolíneo multiáureo vale.
 Essa casa nem tormentoso aguaceiro, exército implacável
 de altissonante nuvem, nem o vento no vale estreito⁶⁵
 ao mar batido conduzirão, com os escombros que levam tudo consigo.

Esses versos, que abrem a Pítica 6, composta em louvor a Xenócrates de Ácragas, revelam que a performance provavelmente ocorreu em Delfos, recorrendo ao topos do lugar concreto como fonte de inspiração, metáfora poética já analisada. Delfos, o umbigo da ribombante terra, é qualificado de temploso (βάϊον), em alusão aos inúmeros templos e monumentos de agradecimento e louvor erguidos durante milênios nas encontros delfícos.

O epinício constrói imagens que mesclam realidade e ficção: templos pétreos reais e templos que simbolizam o poema, a celebração e a durabilidade da fama do *laudandus*.

Ragusa (2013, p. 254) destaca que o elogio de Xenócrates pela vitória de seu filho auriga, Trasíbulo, guarda uma dimensão erótica, pois o jovem desperta desejo na audiência e ao seu redor⁶⁶. Essa dimensão erótica define a união de Afrodite e das Graças nesses versos.

A terra arada pela voz poética alude ao fazer poético pelo topos do poeta lavrador dos campos das Musas. Esses campos são de Afrodite de vivos olhos, ἐλικώπιδος⁶⁷, e das Graças, que presidem a beleza, o encantamento e o crescimento dos seres vivos. Além disso, elas compõem o séquito da cípria deusa. Como também destaca Ragusa, o ἦ (ou) do verso dois marca a complementariedade da posse da terra, e não alternância.

A imagem da casa de tesouros de hinos de um vencedor pítico (ῥμνων

⁶³ Um clã de Ácragas (atual Agrigento, na Sicília), que afirmava descender Cadmo através de Polinice, conforme Slater.

⁶⁴ Pai de Trasíbulo e irmão de Terão, do clã dos Emenidas, último rei de Ácragas e vencedor na corrida de carros nos Jogos Píticos de 490 a.C., conforme Slater.

⁶⁵ Slater lembra que a referência é a Delfos, situada na planície entre os montes Pentélico e o Parnaso.

⁶⁶ Gonzáles (2000, p. 446) explicita que a Pítica 6 celebra tanto a vitória nos jogos quanto os atrativos e a beleza de Trasíbulo.

⁶⁷ O adjetivo também é atribuído a Andrômaca no fragmento 44 de Safo.

θησαυρὸς do verso 7) retoma o topos da comparação do poema com a arquitetura, aludindo aos edifícios erguidos em Delfos pelas pólis e colônias gregas, bem como, por reinos estrangeiros, para servirem de locais de depósito e guarda dos tesouros oferecidos a Apolo.

Para Maslov (2015, p. 306), o uso plural de hinos (ᾠμῶν) pode indicar que cada vitória, sendo divinamente ratificada, cria uma benevolência que gera repetidos atos de louvor, do poeta ou dos concidadãos do *laudandus*.

Mas ao contrário das construções reais, a casa de tesouros, que é o próprio epinício⁶⁸, não se abala por intempéries e pelo ataque de inimigos, já que ela não é um corpo físico. Como tal, a poesia é superior às construções de pedra e mármore do apolíneo multiáreo vale, lugar tanto das disputas atléticas quanto das performances que celebram as vitórias.

Pítica 7:

- este é o segundo dos epinícios que escolhemos para traduzir integralmente, bem como para comentar suas principais referências metapoéticas.

Κάλλιστον αἰ μεγαλοπόλεις Ἀθᾶναι
 προοίμιον Ἀλκμανιδᾶν εὐρυσθενεῖ
 γενεᾷ κρητῖδ' αἰοιδᾶν ἵπποισι βαλέσθαι.
 (5) ἐπεὶ τίνα πάτραν, τίνα οἶκον
 ναίων ὀνυμάξαι
 ἐπιφανέστερον
 Ἑλλάδι πυθέσθαι;

πάσαισι γὰρ πολίεσι λόγος ὁμιλεῖ
 (10) Ἐρεχθέος ἀστῶν, Ἄπολλον, οἳ τεόν
 δόμον Πυθῶνι δία θαητὸν ἔτευξαν.
 ἄγοντι δέ με πέντε μὲν Ἴσθμοι νῖκαι, μία δ' ἐκπρεπῆς
 (15) Διὸς Ὀλυμπιάς,
 δύο δ' ἀπὸ Κίρρας,

⁶⁸ Para Carey (2012, p. 28), a comparação da canção a um edifício também serve para construir a imagem do poeta como um artífice.

ὦ Μεγάκλεες,
 (7.17) ὑμαί τε καὶ προγόνων.
 νέα δ' εὐπραγία χαίρω τι· τὸ δ' ἄχ' νυμαι,
 φθόνον ἀμειβόμενον τὰ καλὰ ἔργα. φαντί γε μάν
 οὔτω κ' ἀνδρὶ παρμονίμαν
 θάλλοισαν εὐδαιμονίαν τὰ καὶ τὰ φέρεσθαι.

Belíssimo, megalópole ateniense,
 proêmio és para as bases do canto instaurar,
 da poderosa alcmeônida⁶⁹ gente.
 Pois que pátria, a casa de quem
 nomeará mais ilustre
 na Hélade para se observar?

O relato dos cidadãos de Ercteu, que
 ergueram teu templo admirável na divina Pito,
 Apolo, chega a todas as cidades.
 Guiam-me cinco vitórias no Istmo,
 uma proeminente na Olimpíada de Zeus
 e duas em Cirra, Mégacles,

tuas e dos ancestrais.
 Pelo novo sucesso te saúdo: mas fico aflito,
 porque a inveja é o preço para os belos trabalhos.
 Pois dizem que a boa fortuna florescendo traz
 ao homem ora o sucesso, ora a inveja.

Gentili (1995, p. 200) destaca que os versos iniciais são solenes ao fazer a explícita invocação de Atenas e dos Alcmeônidas.

Nesta ode, o eu-epínicio emprega um começo auspicioso que Maslov (2015, pp. 312-313) classifica como "um dispositivo de abertura diegético". O autor defende

⁶⁹ Os Alcmeônidas (Ἀλκμαιωνίδαι): eram uma antiga e poderosa família nobre da Grécia Antiga, mais especificamente de Atenas. Seriam um ramo dos Neleidas (os descendentes de Neleu, filho de Posídon), e afirmavam descender de Alcmeón, personagem da mitologia grega, neto do célebre rei Nestor, que combateu na Guerra de Tróia.

que para Píndaro, qualquer coisa posta em primeiro lugar no texto torna-se especialmente marcada, sendo esse fato determinante das escolhas do poeta. Muitas vezes ele coloca em tais posições elementos marcadamente positivos ou no grau superlativo.

No caso examinado, a beleza de Atenas é o superlativo escolhido, sublinhando para o auditório a singularidade do evento que o eu-epinício pretende celebrar, assim como a solenidade da ocasião. A cidade é o proêmio para as bases (κρηπίς) do canto epinício, instaurado não só pela beleza de Atenas, mas porque o triunfo em suas competições pode ser o início da carreira de êxitos do vencedor, ponto de partida para a participação e as vitórias em outros jogos.

Além disso, o proêmio do canto é a base sobre a qual será erguido um edifício: o próprio poema, cuja performance se inicia, numa nova retomada do tópos da poesia como um monumento arquitetônico.

Fixando Atenas como base para a composição do canto a respeito dos poderosos Alcmeônidas, estabelece-se a nítida ligação entre a excelência da cidade e da elite e a origem do canto celebratório epinício. Essa forma de afirmar a excelência da poesia, na própria poesia, comparando-a a pessoas que o poeta e a sociedade de sua época concebiam como excelentes (como os Alcmeônidas) é evidentemente metapoética e revela muito sobre o que o poeta pensa acerca da sua poesia.

Pítica 8:

- versos 29-32: E.

- versos 45-47: E.

- versos 56-60: MP.

[...]. χαίρων δὲ καὶ αὐτός

Ἀλκμᾶνα στεφάνοισι βάλλω, ῥαίνω δὲ καὶ ὕμνῳ,

γείτων ὅτι μοι καὶ κτεάνων φύλαξ ἐμῶν

ὑπάντασεν ἰόντι γᾶς ὀμφαλὸν παρ' αἰοίδιμον,

μαντευμάτων τ' ἐφάψατο συγγόνοισι τέχ' ναις.

[...]. Eu mesmo, atiro com gosto

coroas a Álcman, e libo com meu hino,
pois ele é vizinho e guardião de minhas posses.
Veio me encontrar no umbigo da terra,
famoso pelas canções, e oráculos realizou com habilidades inatas.

Esses versos, que encerram o relato mítico do epinício, mencionam o lançamento de coroas e a libação com um hino, em honra ao herói local, Álcman⁷⁰. As coroas simbolizam circularidade, perpetuidade e ausência de princípio e fim, por seu formato, e superioridade em razão do local onde são depositadas, características que sempre estão presentes quando elas aparecem na poesia pindárica (Gonzáles, 2000, p. 490).

O adjetivo ἀοίδιμον (famoso) do verso 59 qualifica Delfos (o umbigo do mundo) e remete ao termo aedo. No *corpus* pindárico está ligado à fama⁷¹, ao renome que recai sobre pessoas, coisas e lugares, como nos versos presentes, em que afirma que Delfos é famosa pelas canções (que a celebram).

Por fim, a realização, por Álcman, de oráculos com habilidades inatas refere-se ao saber que ele herdou do pai, Anfiarau⁷². Nesse saber familiarmente transmitido é possível entrever uma referência aos cantos que são compostos com habilidades inatas.

A valorização das qualidades nascidas com o poeta, em detrimento do saber aprendido, liga-se a um lugar comum da poesia pindárica. As qualidades inatas, aquelas determinadas pela φύσις, são superiores às adquiridas pelo aprendizado.

- versos 70-71: E.

Pítica 9:

- versos 90-92: E.

- verso 104: E.

⁷⁰ Maslov (2015, p. 196) classifica essa passagem de notoriamente obscura, afirma que nela se narra o encontro com o filho de Anfiarau, Álcman, no caminho para Delfos, e que ela implica que houve uma consulta, provavelmente envolvendo adivinhação.

⁷¹ Gonzáles (2000, pp. 44-45) lista outros exemplos: Olímpica 14, Nemeia 3.79 e o fragmento 76.1.

⁷² Álcman era filho do adivinho Anfiarau e de Erifila, irmã do rei Adrasto de Argos, personagens relacionados às guerras dos Sete contra Tebas e dos Epigonoí.

Pítica 10:

- versos 4-6: E.

- versos 48-50: E.

- versos 53-54: MP.

ἐγκωμίων γὰρ ἄωτος ὕμνων
ἐπ' ἄλλοτ' ἄλλον ὥτε μέλισσα θύνει λόγον.

Pois o mais excelente dos hinos encomiásticos
voa sobre um elogio e outro, como uma abelha.

A referência aos hinos encomiásticos, ἐγκωμίων ὕμνων, tem alcance geral, ao mesmo tempo em que aponta, direta e imediatamente para este epinício, já que ele é um hino encomiástico. Além disso, os dois versos ilustram como o epinício abarca, em sua estrutura, componentes diversos, uma exigência do próprio gênero.

Já a imagem da abelha é um bom símbolo para o trabalho do poeta, que une materiais recolhidos em lugares distintos. Ao mesmo tempo, a abelha alude à ligeireza e a fluidez das transições entre as distintas partes do epinício. Portanto, ela simboliza o trabalho árduo do poeta, pois é um inseto tradicionalmente definido por seu caráter atarefado.

A imagem também sugere que como o movimento de ir e vir entre as flores não obedece aos caprichos da abelha, mas atende a uma seleção determinada pelo melhor proveito que ela pode fazer do pólen, o poeta muda de um motivo para outro, faz cortes repentinos e retoma temas conforme lhe parece mais proveitoso para o elogio que pretende realizar (González, 2000, pp. 188, 441-442). Finalmente, a comparação do poeta à abelha evidentemente remete ao mel, que metaforiza a doçura do canto epinício, e também explica a velocidade e o modo abrupto das mudanças de temas nos epinícios.

- versos 64-66: E.

Pítica 11:

- versos 38-40: E.

- versos 52-54: E.

Pítica 12:

- versos 17-18: E.

Nemeia 1:

- verso 7: MP.

ἄρμα δ' ὅτ' ῥύνει Χρομίου Νεμέα

τ' ἔργμασιν νικαφόροις ἐγκώμιον ζεῖξαι μέλος.

o carro de Crômio⁷³ e Nemeia me impele

a submeter um canto encomiástico aos feitos que trazem a vitória.

O epinício é o próprio canto encomiástico que é sumetido pelo poeta por força dos feitos que levaram o *laudandus* à vitória. As referências à obrigação presentes no trecho sugerem que o poeta não pode deixar de compor o poema, pois se vê impelido a celebrar o atleta, conforme o tópos da obrigação poética.

Além disso, o carro (ἄρμα) de Crômio e Nemea que impulsiona o canto encomiástico no verso 7, alude ao carro real usado por Crômio de Siracusa para vencer os Jogos Nemeus, ao mesmo tempo em que funciona como imagem do próprio epinício.

- versos 11-12: MP.

πανδοξίας ἄκρον μεγάλων δ' ἀέθλων

Μοῖσα μεμνᾶσθαι φιλεῖ.

ápice de glória absoluta, e a Musa

adora lembrar dos grandes prêmios.

⁷³ Filho de Hagesidamos, cidadão de Siracusa e Etna, general de Hierão e vencedor na corrida de carros.

A Musa e a poesia têm o dever de preservar as lembranças, recordá-las e fazer com que os homens as recordem, celebrando a memória e protegendo os feitos dos *laudandi* do esquecimento. Assim, esses versos retomam a ideia fundamental de preservação da memória das vitórias atléticas, que agrada à Musa, filha da própria memória (Mnemosine).

- versos 18-22: MP.

μιχθέντα. πολλῶν ἐπέβαν
καίρῳ οὐ ψεύδει βαλὼν·
ἔσταν δ' ἐπ' αὐλείαις θύραις
ἀνδρὸς φιλοξείνου καλὰ μελπόμενος,
ἔνθα μοι ἁρμόδιον
δεῖπνον κεκόσμηται, θαμὰ δ' ἄλλοδαπῶν

[...]. Em muitas coisas atingi
a medida oportuna não atirando mentiras:
Coloco-me às portas do quintal da casa
de um homem hospitaleiro, celebrando em canções coisas belas,
lá onde um banquete harmonioso para mim preparou, coisa frequente
para os estrangeiros.

Nesses versos, o *laudator* dedica-se a convencer a audiência e o *laudandus* de que está fazendo justiça ao tema celebrado. Esse tipo de afirmação é muito presente nos trechos exortativos das odes. Para tanto, é frequente o uso de testemunhas, garantias e testes.

A necessidade de que a poesia epinícia pareça verdadeira funciona como dispositivo retórico para defender a veracidade dos elogios feitos aos homenageados. Ele também estabelece a ideia de que haveria uma correspondência necessária e exata entre os feitos e os elogios poéticos, cumprindo uma hipotética moral religiosa pindárica. Essa ideia de correspondência é retomada pelo adjetivo que qualifica o banquete, harmonioso (ἁρμόδιον), etimologicamente ligado à afinação dos instrumentos musicais.

Esse dispositivo justificaria o valor da poesia epinícia e a presença, nesse *corpus* poético, de afirmações sobre a verdade e sobre a necessidade de afastar a mentira⁷⁴ dos poemas. A mentira é representada como ameaça ao poeta, que deve esforçar-se para apartá-la de suas composições, sob pena de descumprir o compromisso que assume com o *laudandus*.

A menção, no trecho final, à acolhida na casa do vencedor celebrado, Crômio de Siracusa, e ao convite para partilhar sua mesa funcionam como demonstração da generosidade de Crômio. Eles também denotam a atenção dispensada ao poeta, como aparece também na Olímpica 1.14-7. Esses favores são facetas da hospitalidade que impera entre *laudator* e *laudandus*, às quais correspondem os elogios das odes.

- versos 31-32: E.

- versos 33-35: E.

Nemeia 2:

- versos 1-5: RPL - Wells não indica nenhuma passagem lírica neste epinício, mas acho que a análise dos versos 1-5 é interessante para a discussão da presente dissertação.

ῥοθεν περ καὶ Ὀμηρίδαι
 ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ' αἰοιοί
 ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου, καὶ ὁδ' ἀνὴρ
 καταβολὰν ἱερῶν ἀγώ-
 νων νικαφορίας δέδεκται πρῶτον, Νεμεαίου
 ἐν πολυῦμνῆτι Διὸς ἄλσει.

Como os Homéridas,
 cantores de versos unidos,
 sempre começam com um proêmio a Zeus, assim esse homem
 recebeu o princípio de uma vitória nos jogos sagrados
 no polineado recinto de Zeus Nemeu.

⁷⁴ A mesma ideia é repetida na Olímpica 4.17-18, Olímpica 13.49-52 e nos fragmentos 11 e 205, como anota Gonzáles (2000, p. 399).

Os Homéridas eram rapsodos que se dedicavam aos poemas homéricos e iniciavam suas declamações públicas com um Hino a Zeus. Esse proêmio é comparado à vitória do *laudandus*, Timodemo de Acarnas, no pancrácio em Nemeia, a primeira de outras vitórias do atleta, como afirma o eu-epinício. A comparação funciona especialmente bem porque os Jogos Nemeus eram dedicados a Zeus e porque a ele começa o poema a elogiar.

A afirmação de que eles cantavam versos unidos (ῥαπτῶν ἐπέων) revela interesse pela técnica compositiva poética, no caso da poesia homérica. Ela alude à prática dos hábeis ‘ajuntadores’ de fórmulas épicas, os rapsodos, termo cuja etimologia é revelada pelo adjetivo escolhido por Píndaro (ῥαπτός) para qualificar os versos que eles cantavam, que também aponta etimologicamente para as rapsódias.

O adjetivo polineado, πολυῦμνήτω, que qualifica o recinto de Zeus Nemeu (verso 5), refere-se à presença do templo em inúmeros poemas ou à reperformance dos poemas, contribuindo para a fama do templo.

Nemeia 3:

- versos 1-5: RPL.

Ὡ πότ' νια Μοῖσα, μάτερ ἀμετέρα, λίσσομαι,
τὰν πολυξέναν ἐν ἱερομηνίᾳ Νεμεάδι
ἵκεο Δωρίδα νᾶσον Αἴγιναν· ὕδατι γάρ
μένοντ' ἐπ' Ἀσωπίῳ μελιγαρύων τέκτονες
κόμων νεανίαί, σέθεν ὅπα μαιόμενοι.

Ó Musa soberana, nossa mãe, suplico,
no mês sagrado de Nemeia, vem
à polivisitada ilha dórica de Egina. Pois junto
a água do Asopo⁷⁵ aguardam os artífices das melodiosas
festas, os jovens, buscando tua voz.

⁷⁵ Possível referência a um rio de Egina, conforme Píndaro (2012, p. 156), embora Ferreira (2006, p. 132) informe que o nome era designação comum a vários cursos d'água, sendo difícil identificar o local em que os jovens cantores aguardam pela voz da Musa.

A invocação da Musa, no primeiro verso, prolonga-se por mais dez e assume contornos de epifania (Ferreira, 2006, p. 131). A forma da invocação, Ó Musa soberana, nossa mãe - Ὡ πότ'νιᾶ Μοῖσα, μᾶτερ ἄμετέρα, destaca a particular relação filial entre a divindade, o poeta e a poesia.

As referências ao mês sagrado de Nemeia e a Egina, terra natal do *laudandus* Aristóclides, são indicações precisas e explícitas do *hic et nunc* da poesia. Elas funcionam como elementos contextualizadores do relato poético, demarcam e presentificam as circunstâncias da performance, ao mesmo tempo em que retomam o tópos do lugar concreto como fonte de inspiração.

Tais indicações espaço-temporais, que não por acaso aparecem juntas na maioria dos epinícios, adicionam um elemento de verossimilhança às odes, ao mesmo tempo em que deixam evidente a pátria do vencedor, louvada junto com ele e com sua família⁷⁶. Elas também destacam que cada ritual tem um local e uma época adequada para ocorrer: geralmente no local da vitória ou na pátria do *laudandus*, em época posterior à vitória. No caso particular da Nemeia 3, são requeridos um sítio próximo ao rio Asopo e o mês sagrado de Nemeia.

Como aponta Gonzáles (2000, p. 325), o motivo da chegada da Musa era frequente na Poesia Grega Arcaica, pois já aparece em Safo (fragmentos 127 e 128) e Estesícoro (fragmentos 193, 240).

- versos 10-12: RPL.

ἄρχε δ' οὐρανοῦ πολυνεφέλα κρέοντι, θύγατερ,
δόκιμον ὕμνον· ἐγὼ δὲ κείνων τέ νιν ὀάροις
λύρα τε κοινάσομαι. χαρίεντα δ' ἔξει πόνον

Começa, filha, um hino aceitável ao que governa o céu
polinublado: e eu o farei comum tanto às vozes daqueles⁷⁷
quanto à lira. [...]

Como visto, ao invocar a Musa ‘soberana’ (πότνια), chamando-a de ‘nossa

⁷⁶ Importa menos saber se estas indicações espaço-temporais são verdadeiras que pensar na função dessas indicações como elementos de presentificação e contextualização dos poemas performados, bem como em seu papel de dispositivos que adicionam verossimilhança ao relato epinício.

⁷⁷ Referindo-se aos jovens membros do coro do verso 5 (νεανίαι).

mãe' (μᾶτερ ἄμετέρα), o eu-epinício coloca-se na linhagem divina, como descendente em linha direta de Zeus, pois a Musa é a filha do Cronida (θύγατερ - verso 10).

O eu-epinício pede à Musa que forneça ao poema a voz, ὅπα, enquanto o poeta contribui com sua mente astuta (μήτιος, do verso 9) para tornar o hino comum às vozes dos coreutas e à lira, mediando o canto de origem divina para que ele possa chegar aos ouvidos humanos.

Da forma como é gerado pela Musa, o hino pertence à esfera divina, sendo anterior às canções. Cabe então ao poeta adaptá-lo à performance (Maslov, 2015, p. 303), servido-se, para tanto, das vozes do jovem coro e do som da lira. Esse amálgama é obra de difícil labor (πόνον), mas que é fonte de prazer e deleite para glorificar a terra do *laudandus*.

Portanto, além da conexão com o domínio divino, as súplicas à Musa auxiliam o eu-epinício a organizar a performance.

Esse movimento metapoético insere-se na retórica profissional de Píndaro. A Musa tem papel central na criação poética: ela recebe frequentes invocações, súplicas e pedidos do eu-epinício. A ele cabe trabalhar o material fornecido pela Musa e criar o poema. Essas ideias revelam a tentativa de estabelecer uma ligação conceitual entre a produção poética, a individualidade do compositor e a intervenção divina.

- versos 52-53: E.

Nemeia 4:

- este é o terceiro e último dos epinícios que escolhemos para traduzir integralmente, bem como para comentar suas principais referências metapoéticas.

Α' Ἄριστος εὐφροσύνα πόνων κεκ' ριμένων
 ἱατρός· αἱ δὲ σοφαί
 Μοισᾶν θύγατ' ρες ἀοιδαὶ θέλξαν νιν ἀπτόμεναι .
 οὐδὲ θερμὸν ὕδωρ τόσον γε μαλθακὰ τεύχει
 γυῖα, τόσσον εὐλογία φόρμιγγι συνάορος.
 ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει,
 ὅ τι κε σὺν Χαρίτων τύχα
 _γλῶσσα φ' ρενὸς ἐξέλοι βαθείας.

Β' τό μοι θέμεν Κρονίδα τε Δι καὶ Νεμέα
 (10) Τιμασάρχου τε πάλα
 ὕμνου προκώμιον εἶη· δέξαιτο δ' Αἰακιδᾶν
 ἡύπυργον ἔδος, δίκᾳ ξεναρκεῖ κοινόν
 φέγγος· εἰ δ' ἔτι ζαμενεῖ Τιμόκ' ριτος ἀλίῳ
 σὸς πατὴρ ἐθάλπετο, ποικίλον κιθαρίζων
 θαμά κε, τῷδε μέλει κλιθεῖς,
 ὕμνον κελάδησε καλλίνικον

Γ' Κλεωναίου τ' ἀπ' ἀγῶνος ὄρμον στεφάνων
 πέμψαντα καὶ λιπαρᾶν
 εὐωνύμων ἀπ' Ἀθανᾶν, Θήβαις τ' ἐν ἑπταπύλοις
 (20) οὐνεκ' Ἀμφιτρύωνος ἀγ' λαὸν παρὰ τύμβον
 Καδ' μεῖοι νιν οὐκ ἀέκοντες ἄνθεσι μείγνουν,
 Αἰγίνας ἕκατι· φίλοισι γὰρ φίλος ἐλθὼν
 ξένιον ἄστν κατέδ' ρακεν
 Ἥρακ' λέος ὀλβίαν πρὸς αὐλάν.

Δ' σὺν ᾧ ποτε Τ' ροῖαν κραταιὸς Τελαμών
 πόρθησε καὶ Μέροπας
 καὶ τὸν μέγαν πολεμιστὰν ἔκπαγ' λον Ἀλκυονῆ,
 οὐ τετραορίας γε πρὶν δυώδεκα πέτ' ρω
 ἥροας τ' ἐπεμβεβαῶτας ἵπποδάμους ἔλεν
 (30) δις τόσους· ἀπειρομάχας ἐὼν κε φανείη
 λόγον ὃ μὴ συνιείς· ἐπεὶ
 ῥέζοντά τι καὶ παθεῖν ἔοικεν.

Ε' τὰ μακ' ρὰ δ' ἐξενέπειν ἐρύκει με τεθμός
 ὥραί τ' ἐπειγόμεναι·
 ἱῦγγι δ' ἔλκομαι ἦτορ ν<εο>μηνία θιγέμεν.
 ἔμπα, καίπερ ἔχει βαθεῖα ποντιᾶς ἄλμα
 μέσσον, ἀντίτειν' ἐπιβουλίαις· σφόδρα δόξομεν
 δαΐων ὑπέρτεροι ἐν φάει καταβαίνειν·

φθονερά δ' ἄλλος ἀνὴρ βλέπων
(40) γνῶμαν κενεὰν σκότῳ κυλίνδει

Ῥ' χαμαὶ πετοῖσαν. ἐμοὶ δ' ὅποιαν ἀρετάν
ἔδωκε Πότ'μος ἄναξ,
εὖ οἶδ' ὅτι χ' ῥόνος ἔρπων πεπρωμέναν τελέσει.
ἐξύφαινε, γλυκεῖα, καὶ τόδ' αὐτίκα, φόρμιγξ,
Λυδίᾳ σὺν ἀρμονίᾳ μέλος πεφίλημένον
Οἰνῶνα τε καὶ Κύπρῳ, ἔνθα Τεῦκρος ἀπάρχει
ὁ Τελαμωνιάδας· ἀτάρ
Αἴας Σαλαμῖν' ἔχει πατρώαν·

Ζ' ἐν δ' Εὐξείνῳ πελάγει φαεννὰν Ἀχιλεὺς
(50) νᾶσον· Θέτις δὲ κρατεῖ
Φθίᾳ· Νεοπτόλεμος δ' ἀπείρῳ διαπ' ρυσία,
βουβόται τόθι πρῶνες ἔξοχοι κατάκεινται
Δωδῶναθεν ἀρχόμενοι πρὸς Ἴόνιον πόρον.
Παλίου δὲ παρ ποδὶ λατ' ῥίαν Ἴαολκόν
πολεμία χερὶ προστραπὼν
Πηλεὺς παρέδωκεν Αἰμόνεσσιν

Η' δάμαρτος Ἰπολύτας Ἀκάστου δολίαις
τέχναισι χρησάμενος·
τῇ Δαιδάλῳ δὲ μαχαίρᾳ φύτευέ οἱ θάνατον
(60) ἐκ λόχου Πελῖας παῖς· ἄλαλκε δὲ Χίρων,
καὶ τὸ μόρσιμον Διόθεν πεπρωμένον ἔκφερεν·
πῦρ δὲ παγκρατὲς θρασυμαχάνων τε λεόντων
ὄνυχας ὀξυτάτους ἀκμάν
καὶ δεινοτάτων σχάσαις ὀδόντων

Θ' ἔγαμεν ὑψιθρόνων μίαν Νηρεΐδων.
εἶδεν δ' εὐκυκ' λον ἔδραν,
τὰν οὐρανοῦ βασιλῆες πόντου τ' ἐφεζόμενοι
δῶρα καὶ κράτος ἐξέφαναν ἐγγενὲς αὐτῷ.

Γαδείρων τὸ πρὸς ζόφον οὐ περατόν· ἀπότ' ρεπε
 (70) αὖτις Εὐρώπαν ποτὶ χέρσον ἔντεα ναός·
 ἄπορα γὰρ λόγον Αἰακοῦ
 παίδων τὸν ἅπαντά μοι διελθεῖν.

Ι' Θεανδρίδαισι δ' ἀεξιγυίων ἀέθλων
 κάρυξ ἐτοῖμος ἔβαν
 Οὐλυμπία τε καὶ Ἴσθμοῖ Νεμ<έα> τε συνθέμενος,
 ἔνθα πεῖραν ἔχοντες οἴκαδε κ' λυτοκάρπων
 οὐ νέοντ' ἄνευ στεφάνων, πάτραν ἴν' ἀκούομεν,
 Τιμάσαρχε, τ<εά>ν ἐπινικίοισιν ἀοιδαῖς
 πρόπολον ἔμμεναι. εἰ δέ τοι
 (80) μάτρῳ μ' Καλλικλεῖ κελεύεις

ΙΑ' στάλαν θέμεν Παρίου λίθου λευκοτέραν·
 ὁ χρυσὸς ἐψόμενος
 αὐγὰς ἔδειξεν ἀπάσας, ὕμνος δὲ τῶν ἀγαθῶν
 ἐργμάτων βασιλεῦσιν ἰσοδαίμονα τεύχει
 φῶτα· κεῖνος ἀμφ' Ἀχέροντι ναιετάων ἐμάν
 γλῶσσαν εὐρέτω κελαδῆτιν, Ὀρσοτριάινα
 ἴν' ἐν ἀγῶνι βαρυκτύπου
 θάλησε Κορινθίοις σελίνοις·

ΙΒ' τὸν Εὐφάνης ἐθέλων γεραιὸς προπάτωρ
 (90) σὸς ἄεισέν ποτε, παῖ.
 ἄλλοισι δ' ἄλικες ἄλλοι· τὰ δ' αὐτὸς ἀντιτύχη,
 ἔλπεταί τις ἕκαστος ἐξοχώτατα φάσθαι.
 οἷον αἰνέων κε Μελησίαν ἔριδα στρέφοι,
 ῥήματα π' λέκων, ἀπάλαιστος ἐν λόγῳ ἔλκειν,
 (4.95) μαλακὰ μὲν φρονέων ἐ<σλ>οῖς,
 τραχὺς δὲ παλιγκότοις ἔφεδ' ῥος.

1: Para trabalhos cumpridos melhor médico
 são as encantadoras alegrias,

as canções, filhas das Musas que as adoçam.
 Nem água quente deixa os membros lassos
 como o elogio ao som de uma forminge.
 Vivem mais que as conquistas as palavras
 que à língua vêm do fundo coração
 com uma intercessão das Graças.

2: Quem me dera compor a Zeus Cronida,
 para a luta em Nemeia, e a Timasarco⁷⁸ (10)
 um hineal prelúdio vindo até o
 brilhante e bem murado lar Eácida,
 justa comunidade filoxênica⁷⁹,
 Se aquecessem teu pai solares, fortes
 raios, ele, Timócrito, polícroma
 cítara tocaria com frequência
 e hinaria ao cantar cria belíssima

3: que dos Cleônios jogos o colar
 de coroas mandou, e da brilhante
 Atenas, cujo nome é glorioso, (20)
 e na Tebas de sete portas junto à
 tumba de Anfitrião, muito famoso
 os cadmeus de bom grado nele lançam
 flor por causa de Egina e o amigo vindo
 aos amigos a pólis contemplou
 bastante hospitaleira, e ao palácio
 agraciado de Héracles rumou.

4: Com ele outrora Télamo valente
 destruiu Tróia, méropes⁸⁰ e o fero
 Alcioneu⁸¹, mas não antes de doze (30)

⁷⁸ Filho de Timócrito de Egina, vencedor na luta em Nemeia homenageado nesse epínício.

⁷⁹ Protetora, auxiliadora de estrangeiros.

⁸⁰ Os méropes eram os antigos habitantes da ilha de Cós, no Egeu, de quem Héracles se apoderou e onde tomou Calcíope, a filha do rei (Pindaro, 2012, p. 163).

quadrigas abater com pedregulhos
e ao dobro dos aurigas heróis, pelas
carruagens subindo. E inexperto
na batalha é quem tal relato nunca
entende, pois sofrer cabe a quem age.

5: As normas da canção e as apressadas
horas os feitos não deixam cantar.
Como um encantamento⁸² de amor suga
meu coração na festa novilúnia,
até o meio do corpo imerso estás (40)
numa onda do mar. Vence as falsidades!
Mais altos que os rivais nós nos veremos
pela luz caminhar, e quem com olhos
invejosos nos olha, a mente oca
na escuridão veremos a rolar

6: caída pelo chão. Seja qual for
a força que me dê o rei Destino,
bem sei que ela ao seu fim o tempo vai
levar. Tece, forminge doce, até
o fim, no modo lídio⁸³ este canto (50)
estimado de Enoma⁸⁴. E sobre Chipre
onde longe de casa reina Teucro
Telamonida e Ájax Salamina
governa por heranças ancestrais⁸⁵.

⁸¹ Alcioneu era um gigante, filho de Urano e de Gaia. Quando Héracles quis passar os touros de Gerião pelo Istmo de Corinto, foi surpreendido pelo gigante que, lançando pedras, matou 24 homens e destruiu 14 carros. A clava de Héracles desviou uma das pedras e acabou com o gigante (Pindaro, 2002, p. 163).

⁸² Pindaro refere-se ao torcicolo, nome comum dado às duas espécies de pica-pau pertencentes ao gênero *Jynx*. O nome é devido à capacidade destas aves de girar o pescoço num ângulo de 180°. A imagem do torcicolo, que já aparece no verso 219 da Pítica 4, remete a encantamentos porque aos pés e asas desse pássaro se costumava atar uma roda, e pronunciar fórmulas mágicas para realizar encantamentos amorosos (Pindaro, 2002, p. 104).

⁸³ O modo lídio seria doce, o que o harmoniza com a qualificação da forminge dada pelo Pindaro nesses versos (Pindaro, 2002, p. 164).

⁸⁴ Antigo nome para Egina, conforme Slater.

7: No mar Euxino⁸⁶ tem Aquiles sua
 reluzente ilha⁸⁷, Tétis reina em Ftia,
 e em Épiro comprido, Neoptólemo,
 onde altos promontórios que dão pasto
 ao gado suavizam-se a partir
 de Dodona chegando até o Mar Jônico. (60)
 E Peleu, atacando Iolco ao pé
 do Pélion⁸⁸ com guerreira mão a deu
 a serviço dos próceres da Hemônia⁸⁹.

8: Astúcias traiçoeiras da consorte
 Hipólita empregando, com a espada
 dedálea, quis plantar Acasto a morte
 insidiosa pra Peleu, rebento
 de Pélias. Impediu-o Quíron para
 lhe impor até seu fim de Zeus o fado
 do onipotente fogo desviando, (70)
 das leoninas garras pontudíssimas,
 da força ferocíssima dos dentes

9: esposo se tornou de uma Nereida
 de trono excelso e viu círculo esplêndido,
 onde assentados deuses siderais
 e marinhos desvelam dons e força
 para ele. Não dá para seguir
 ao escuro poente lá de Cádiz⁹⁰,

⁸⁵ Teucro e Ájax, meio irmãos, são filhos de Télamo. Ájax reina em Salamina e Teucro em no Chipre. Seu pai não recebeu este em casa, ao regressar de Tróia, porque ele não vingou a morte do irmão, que se suicidou por causa da rivalidade com Odisseu (Pindaro, 2002, p. 164).

⁸⁶ Em grego, a passagem contém duplo sentido, pois Εὐξεινος refere-se ao nome do mar que atualmente chamamos de Mar Negro e também ao adjetivo hospitaleiro.

⁸⁷ Tera, conforme Slater.

⁸⁸ Montanha da Tessália onde se localizava a caverna do centauro Quíron.

⁸⁹ Pode referir-se a uma nação da Tessália, conforme Slater, ou a um antigo nome dos habitantes tessálios (Pindaro, 2002, p. 164).

⁹⁰ Segundo Slater, a cidade situava-se nos pilares de Hércules, um símbolo do fim do mundo.

anda, retorna às terras europeias
 tudo que trazes dentro do navio. (80)
 É impossível para mim expor
 dos descendentes de Éaco⁹¹ o relato.

10: Aos Teandridas⁹² venho, preparado
 arauto de concursos que reforçam
 os membros em Olímpia, em Nemeia
 e, tal como jurei, no Istmo também.
 Ali a prova vencendo não voltaram
 sem coroas de frutos gloriosos
 ao lar onde soubemos, Timasarco,
 que a tua descendência é consagrada (90)
 aos cantos de vitórias. Pois se a teu
 tio materno me pedes, a Calíceis,

11: para erguer uma estela mais brilhante
 que o mármore de Paros, tal como ouro
 refinado revela muito raios
 de sol, cantar os feitos honoráveis
 equipara em fortuna o homem aos reis.
 Ouça aquele que habita no Aqueronte
 minha voz hineante no lugar
 onde em competição em homenagem (100)
 ao que porta o tridente e o mar sacode
 com os aipos coríntios floresceu⁹³!

12: Eufanes⁹⁴ o⁹⁵ cantou, avô ancestral,

⁹¹ Segundo Slater, Éaco era filho de Zeus, pai de Peleu, Télamo e Foco, foi o primeiro rei e a divindade padroeira de Egina.

⁹² Um clã de Egina, ao qual pertence Timasarco, o vencedor celebrado nessa ode.

⁹³ Referência ao aipo selvagem do qual eram feitas as coroas dos vencedores dos Jogos Ístmicos, conforme Slater.

⁹⁴ Segundo Slater, um habitante de Egina, avô materno do *laudandus*, já falecido. Seu nome carrega, em grego, a ideia da boa voz

⁹⁵ A Calíceis.

muito feliz outrora, ó jovem! Para
 todos se encontra alguém da mesma idade.
 No que alguém se destaca anseia que isso
 por coisa mais excelsa seja tido.
 Ah, se ele celebrasse a Melesias⁹⁶,
 a luta mudaria ao tecer versos,
 levando, inelutável nas palavras, (110)
 finos versos para os homens nobres,
 enquanto espera⁹⁷ firme os seus rivais.

Nos versos 4-8 figura o topos do canto como alívio das fadigas, e ele é aproximado da alegria⁹⁸ pelos trabalhos cumpridos e pela sobrevivência dos feitos, através das palavras. Como alívio das fadigas, a poesia é comparada à água, mas não à água dos rios e das fontes, e sim a água quente utilizada num banho, que também simboliza o renascimento do atleta, ao se recuperar do cansaço. Esta imagem também remete ao poema como um fármaco, que alivia o sofrimento por oferecer a glória, que é um consolo específico para o atleta.

A expressão do elogio ao som da forminge (εὐλογία φόρμιγγι συνάορος – verso 5) evidencia a adequação desse instrumento para acompanhar composições encomiásticas, como os epinícios, e a invocação às Graças (verso 7) se justifica porque elas, como as Musas, ajudam os poetas a encontrar as palavras que tornaram perenes os fatos.

Nos versos 33-34 aparecem as normas da canção (τεθμός) e as horas apressadas (ὥραι τ' ἐπειγόμεναι) como condicionantes da atividade poética. Elas são necessidades a serem atendidas pelo poeta, e acabam influenciando na forma do epinício, ao abreviar o relato dos grandes feitos na Nemeia 4.

Bundy (2006, p. 42) explica que as horas (ὥραι) do verso 34 pertencem a um "grande grupo de palavras e frases com as quais o poeta se refere às obrigações com o *laudator*", e Gonzáles (2000, p. 177) defende que essa passagem é a que expressa de forma mais evidente as limitações em razão do gênero e do tempo, na poesia pindárica.

⁹⁶ Slater afirma tratar-se de Melesias, um treinador ateniense de lutadores.

⁹⁷ Slater afirma que se trata do "the third member in a competition who waits to fight the winner among the others".

⁹⁸ Que representa a festa da vitória do *laudandus*, segundo Bundy (2006, p. 2).

Os versos servem, ainda, para reforçar as façanhas celebradas. É como se o material literário que as excelências, os feitos louváveis, fornecem excedesse a medida do poema e até mesmo a capacidade do poeta, que se vê obrigado a fazer ajustes em seus versos para que neles caiba matéria tão excelsa. Fica evidente o elogio ao poeta e à sua capacidade em adequar seus versos às normas do gênero epinício e às necessidades de cada composição.

Para Willcock (1995, p. 101), a passagem pode se referir às necessidades reais da performance deste epinício, que teriam condicionado a composição e a posterior performance.

Nos versos 73-74, ao afirmar sua condição de arauto dos concursos em que os Tenadridas reforçam os membros (Θεανδρίδαισι δ' ἀεξιγυίων ἀέθλων κάρυξ), o eu-epinício reforça seu compromisso com o elogio do clã e do *laudandus*, Timasarco de Egina.

Com a performance, o poeta cumpre sua promessa de louvar os vencedores do clã, de forma que eles não voltem para casa sem coroas de frutos gloriosos (κλυτοκάρπων στεφάνων – versos 76-77). As coroas simbolizam os próprios epinícios, que funcionam como elogios pelos frutos gloriosos, pois “cantar feitos honráveis equipara em fortuna o homem aos reis” (ὕμνος δὲ τῶν ἀγαθῶν ἐργμάτων βασιλεῦσιν ἰσοδαίμονα τεύχει φῶτα – versos 83-85), reforçando o valor enaltecendor da poesia.

Nemeia 5:

- versos 1-2: MP.

Οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὥστ' ἐλινύσοντα ἐργά-

ζεσθαι ἀγάλματ' ἐπ' αὐτας βαθ' μίδος

ἐστᾶότ'· ἀλλ' ἐπὶ πάσας

ὀλκάδος ἔν τ' ἀκάτῳ, γλυκεῖ' ἀοιδά,

Escultor não sou, para moldar estátuas imóveis que ficam sobre a própria base, mas sobre cada nau mercante e cada bote, amável canção.

Esses dois versos iniciais comparam as estátuas imóveis e as amáveis canções que o eu-epinício - que afirma não ser um escultor - compõe, e que seguem em cada barco mercante e cada bote que parte de Egina.

Essa comparação é utilizada para construir uma "antionomia significativa entre as duas práticas artísticas, através da reconfiguração retórica operada, sobretudo, pelo tom sentencioso da oração negativa", conforme Brasete (2006, pp. 150-151).

Os versos opõem a fluidez do canto epinício à rigidez das estátuas. Além disso, afirmam que os cantos partem em cada barco que deixa Egina, talvez na boca dos concidadãos de Píteas, o *laudandus*, que levam o canto e o relato da vitória em suas viagens.

- versos 46-48: E/MP.

Νίσου τ' ἐν εὐαγκεῖ λόφῳ. χαίρω δ' ὅτι
ἐσλοῖσι μάρναται πέρι πᾶσα πόλις.
ἴσθι, γ' λυκεῖαν τοι Μενάνδρου
σὺν τύχῃ μόχθων ἀμοιβάν
ἐπαύρεο. [...]

[...] Alegro-me que
a cidade toda lute por sucessos.
Saiba que foi pela sorte de Menandro que
a doce recompensa por tuas fadigas ganhaste.

Essa passagem contém evidente caráter metapoético, se pensarmos que “a doce recompensa por tuas fadigas” (γλυκεῖαν ἀμοιβάν) é a ode epinícia, que o *laudandus*, Píteas de Egina, recebeu em retribuição pelas suas fadigas nos jogos.

A passagem retoma os *topoi* do canto que alivia as fadigas e da doçura da poesia, além de aproximar o eu-epinício do atleta celebrado, pelo paralelismo que afirma que o primeiro se alegra e o segundo recebe uma doce recompensa.

Nemeia 6:

- versos 27-34: RPL.

(...) εὖ-
θὺν' ἐπὶ τοῦτον, ἄγε, Μοῖσα,
οὔρον ἐπέων

εὐκλέα· παροιχομένων γὰρ ἀνέρων,
 αἰοιδᾶι καὶ λόγοι τὰ καλά σφιν ἔργ’ ἐκόμισαν·
 Βασσίδαισιν ἅ τ’ οὐ σπανίζει, παλαίφατος γενεά,
 ἴδια ναυστολέοντες ἐπι-
 κώμια, Πιερίδων ἀρόταις
 δυνατοὶ παρέχειν πολὺν ὕμνον ἀγερώχων ἐργμάτων
 ἔνεκεν. [...]

[...]. Espero com orgulhoso dito acertar o alvo em cheio,
 qual arqueiro disparar o arco. Vem, Musa,
 dirige sobre essa família o vento das palavras gloriosas.
 Desaparecidos os homens, os cantos e as histórias espalham seus belos feitos.
 Aos Básidas eles não faltam: gente de fama antiga,
 carregam a nau com as próprias canções
 encomiásticas, capazes de conceder aos lavradores
 das Piérides abundante hino pelos orgulhosos trabalhos.

Nesses versos, o eu-epinício refere-se ao fazer poético através de três imagens: a) o poeta como arqueiro; b) o poeta como lavrador das Musas (Πιερίδων); e c) a poesia como vento de palavras (οὔρον ἐπέων⁹⁹) que conduz os poemas, simbolizados por barcos carregados de elogios ao vencedor celebrado (Ferreira, 2006, p. 171).

A imagem do vento alude, inegavelmente, à difusão do canto epinício pelo ar, de maneira contínua, pois o termo escolhido (οὔρον) designa o vento favorável (González, 2000, p. 434) e aparece também na Pítica 4.3.

Além disso, a exemplo de outras passagens, como a Olímpica 2.1-2 e as Ístmicas 4.19-21 e 6.6-7 e 62, o ὕμνον é a causa ou a matéria da celebração poética decorrente da vitória atlética. Nesse poema ele aparece como o objeto que os Básidas (a família da qual descenderia o *laudandus*, Alcídimas de Egina) podem fornecer aos poetas, os lavradores das Piérides, para propiciar a composição dos poemas.

Os versos 29-30 afirmam que se a poesia não pode salvar o homem da morte, ela conserva seus méritos, pois ‘os cantos e as histórias espalham seus belos feitos’,

⁹⁹ Termo típico para imagens do trabalho poético em Píndaro, conforme González (2000, p. 47).

evitando o esquecimento.

A menção às canções encomiásticas, ἐπικώμια (verso 32) marca a atualidade do trecho em relação à performance epinícia pois, situada na parte do poema relativa ao elogio do vencedor, ela reestabelece a ligação entre a façanha gloriosa e o canto que a celebra.

Além disso, na parte final do trecho, à imagem marítima e comercial das naus dos Básidas, segue-se a expressão 'lavradores das Piérides'¹⁰⁰, Πιερίδων ἀρόταις, (verso 32), que designa os poetas pelo tópos do canto como terra cultivável. Para Gonzáles (2000, pp. 446-447), a imagem alude aos versos e estruturas métricas empregadas pelo poeta recorrendo à imagem dos sulcos formados pelo arado no solo, que reaparece na Nemeia 10.26.

- versos 45-46: MP/RPL - acrescento o verso 47.

πλατεῖται πάντοθεν λογίοισιν ἐντὶ πρόσοδοι
 νῆσον εὐκλέα τάνδε κοσμεῖν· ἐπεὶ σφιν Αἰακίδαί
 ἔπορον ἔξοχον αἴσαν ἄρε-
 τὰς ἀποδεικνύμενοι μεγάλας,

Amplas são as avenidas vindas de todas as direções para os poetas
 para adornar essa famosa ilha: pois os Eácidas fornecem
 excepcional matéria, ostentando grandes excelências.

Esses versos tematizam a matéria da poesia epinícia, as qualidades dos atletas celebrados, afirmando que todos os caminhos, não importa de onde venham, são amplos e fáceis de trafegar, quando se trata de adornar e embelezar a ilha de Egina.

Os governantes da ilha, os Eácidas, realizaram várias façanhas nobres, fáceis de serem louvadas nas canções. Por isso, o eu-epinício afirma que o *laudandus*, Alcímidas de Egina, e sua família, são tão valorosos que elogiá-los é muito fácil para os poetas. Esta afirmação é metaforizada pelas amplas avenidas, recorrendo ao tópos da poesia como caminho, que reaparecerá nos versos 53-54. Essa referência aos

¹⁰⁰ Gonzáles (2000, p. 301) informa que Piérides é, depois de Musas, a denominação mais frequente para essas divindades no *corpus* pindárico.

caminhos retoma as imagens da inspiração e da escolha poéticas.

- versos 53-54: MP.

[...]. καὶ ταῦτα μὲν παλαιότεροι
ὁδὸν ἀμαξιτὸν εὖρον· ἔπο-
μαι δὲ καὶ αὐτὸς ἔχων μελέταν·

[...] E nessas coisas os mais velhos
encontram uma estrada, o caminho da canção: e eu
sigo tendo nela meu cuidado.

O trecho retoma o tópos da poesia como caminho, que alude ao tema, à continuidade, à linha traçada do princípio ao fim, segundo a ordem e disposição determinadas pelo poeta, que avança em suas decisões poéticas (González, 2000, p. 186).

Nesse trecho, o eu-epinício decide seguir por um caminho descoberto pelos antigos – forma pela qual ele se filia a uma tradição – que remete à poesia épica ou a outros poetas líricos como Baquilides, Simônides, Alcman, Íbico e Estesícoro, figuras que foram dando o mote da estrutura triádica e coral do epinício.

- versos 64-66: MP.

δελφῖνι καὶ τάχος δι' ἄλμας
ἴσον [κ'] εἵποιμι Μελησίαν
χειρῶν τε καὶ ἰσχύος ἀνίοχον.

Tal veloz delfim nas águas do mar,
digo que Melésias¹⁰¹ é o treinador
de tuas combativas mãos e teu vigor.

Essa passagem, além de conter um verbo em primeira pessoa, razão pela qual

¹⁰¹ Membro de uma famosa escola de treinadores de Atenas (PÍNDARO, 2002, p. 175).

Wells a lista como lírica, e um elogio a Melésias, o treinador de Alcímidas, tem caráter metapoético se pensarmos que, através dela, o eu-epinício alude à brusca alteração temática do trecho, que é característica da poética pindárica, comparando-se a um veloz delfim que singra as águas do mar, assim como ocorre na comparação à abelha que alterna entre as flores.

Essa imagem é uma metáfora apropriada para que o eu-epinício justifique sua práxis e uma das características dela: a alternância súbita de temas dentro dos epinícios, cuja motivação é a potencialização dos objetivos encomiásticos do poema e a busca da adequação do elogio.

Nemeia 7:

- versos 12-16: MP.

εἰ δὲ τύχῃ τις ἔρδων, μελίφ' ῥον' αἰτίαν
 ῥοαῖσι Μοισᾶν ἐνέβαλε· ταὶ μεγάλαι γὰρ ἀλκαί
 σκότον πολλὸν ὕμνων ἔχοντι δεόμεναι·
 ἔργοις δὲ καλοῖς ἔσοπτρον ἴσαμεν ἐνὶ σὺν τρόπῳ,
 εἰ Μναμοσύνας ἕκατι λιπαράμπυκος
 εὖρηται ἄποινα μόχθων κλυταῖς ἐπέων ἀοιδαῖς.

Se alguém atinge êxito, melifronte¹⁰² assunto
 à corrente das Musas oferece: pois grandes ações valorosas
 ficam na grande escuridão se faltam os hinos:
 conhecemos um espelho dos trabalhos belos em um só caminho,
 se pela graça de Mnemosine¹⁰³ de peplo brilhante,
 alguém encontra recompensas pelas labutas nas gloriosas canções dos versos.

Nessa passagem, reaparece a ideia de que só o canto poético pode evitar que os feitos valorosos, como as vitórias atléticas, sejam esquecidos. Mas ao fazer essa afirmação, os versos dizem que o espelho dos trabalhos belos é um só: encontrar, pela graça de Mnemosine de peplo brilhante, recompensas pelas labutas nas gloriosas

¹⁰² Algo como ‘doce como mel para a cabeça’. Optei por melifronte, que dá ideia dessa imagem e recupera a sonoridade do vocábulo grego.

¹⁰³ Personificação da memória. É filha de Urano e Gaia, e mãe das Nove Musas, por sua união com Zeus.

canções poéticas.

O peplo brilhante (λιπαράμπυκος) é um epíteto que Mnemosine compartilha com suas filhas, as Musas, e indica as qualidades dessas divindades pela imagem do brilho. Além disso, a menção específica a Mnemosine torna mais íntima a ligação da memória, poética principalmente, com a preservação dos feitos.

A imagem do espelho é clara ao indicar que aos belos trabalhos devem corresponder as recompensas nas gloriosas canções dos versos, ideia que volta a aparecer na Ístmica 5.22-25 e é fundamental na poética pindárica: a exata correspondência entre poesia e feito celebrado (González, 2000, p. 508).

Além disso, a construção equipara a excelência atlética à poética, e tem a função retórica de enaltecer o poeta através do elogio aos vencedores celebrados.

- versos 20-23: MP.

σᾶμα νέονται. ἐγὼ δὲ πλέον' ἔλπομαι
 λόγον Ὀδυσσεός ῃ πάθαν
 διὰ τὸν ἄδυεπῇ γενέσθ' Ὅμηρον·
 Β' - ἐπεὶ ψεύδεσσι οἱ ποτανᾶ [τε] μαχανᾶ
 σεμνὸν ἔπεστί τι· σοφία
 δὲ κλέπτει παράγοισα μύθοις. τυφλὸν δ' ἔχει

[...]. Eu imagino que o elogio
 de Odisseu tornou-se maior que seus padecimentos por ação
 do doce falante Homero. Sobre as ilusões através da alada técnica
 repousa a venerável habilidade poética, que ilude seduzindo com histórias.

O trecho refere-se à fama que advém do canto poético, e que recairá sobre o *laudandus*, Sógenes de Egina, e alude ao cruel destino de Ajax, menção obrigatória em um poema em honra a um egineta, pois o herói tinha origem eácida, sendo venerado na ilha.

Também há no trecho menção expressa a Homero, qualificado como ἄδυεπῇ (doce falante). Afirma-se que os versos de Homero são capazes de conferir fama maior que a merecida, já que ele podia fazer com que algo venerável se impusesse mesmo sobre as mentiras, através de sua técnica alada.

A inclusão do nome de Homero nos versos é recurso que outorga autoridade ao trecho, pois ele é um valor poético seguro, comum e compartilhado por todo o auditório a que se dirige o eu-epinício, razão pela qual pode se converter em garantia de apoio à prática poética de Píndaro (González, 2000, p. 239).

A mesma pesquisadora aponta que o trecho tem duas implicações. Por um lado demonstra o papel glorificador da poesia, não havendo para a audiência egineta exemplo melhor do que o modo como Homero outorgou a Odisseu fama superior ao valor dos feitos do herói. Por outro lado, se não existe correspondência entre a façanha e a fama poética, de alguma maneira Homero mentiu.

Mas os versos resolvem essa questão de forma sutil, porém marcada, pois qualificam Homero de docifalante e não lhe fazem crítica alguma, ao passo que afirmam que é a venerável habilidade poética que ilude seduzindo com histórias, ou seja, ao bardo o trecho reserva elogios e à poesia, como um ente personificado e independente, associa a ilusão sedutora.

Nessa construção se estabelece a ideia de que a sedução é uma capacidade inerente à poesia, tanto quanto seu poder de conferir algo de venerável, e que ela atua quase independentemente da vontade do poeta, pois se “engaña la poesía, no engaña Homero”, como anota González (2000, p. 240).

Seja como for, o eu-pindárico deixa claro que ele não engana, voluntaria ou involuntariamente, ao se mostrar, nos versos 33-34, como ajudante do deus que acrescenta a fama de Neoptólemo¹⁰⁴: "βοαθοῶν τοι παρὰ μέγαν ὀμφαλὸν εὐρυκόλπου μόλον χθονός" - como ajudante vim ao grande umbigo da Terra de amplo seio. Como se vê, reaparece a retórica de que o relato epinício é sempre verdadeiro.

- versos 33-34: E.

- versos 56-58: E.

- versos 61, 63-67 3 68-69: MP/RPL - acrescentamos o verso 62 e analisamos todos juntos.

ξεῖνος εἰμι· σκοτεινὸν ἀπέχων ψόγον,

¹⁰⁴ Bundy (2006, p. 10) considera todo o trecho analisado como pano de fundo para o clímax concreto que é o elogio de Neoptólemo.

ὕδατος ὥτε ῥοὰς φίλον ἐς ἄνδρ' ἄγων
 κλέος ἐτήτυμον αἰνέσω·
 ποτίφορος δ' ἀγαθοῖσι μισθὸς οὗτος.
 ἐὼν δ' ἐγγὺς Ἀκαῖος οὐ μέμφεται μ' ἀνήρ
 Ἴονίας ὑπὲρ ἄλλος οἰ-
 κέων, καὶ προξενία πέποιθ', ἔν τε δαμόταις
 ὄμματι δέρκομαι λαμπρόν, οὐχ ὑπερβαλόν,
 βίαια πάντ' ἐκ ποδὸς ἐρύσαις· ὁ δὲ λοιπὸς εὐφρων
 ποτὶ χ' ῥόνος ἔρποι, μαθὼν δέ τις ἀνερεῖ,
 εἰ γὰρ μέλος ἔρκομαι ψάγιον ὄαρον ἐννέπων.

Sou um hóspede-amigo. Negra censura mantenho longe,
 como correntes d'água elogiarei aplicando sobre o homem querido
 glória genuína: pois esta é um pagamento adequado aos homens bons.
 Estando próximo um homem aqueu, que habita junto ao mar Jônio,
 não me censurará: na proxenia confio, e entre concidadãos
 vejo a luz com clareza nos olhos, sem me exceder,
 e toda a violência de meu pé removo: que o tempo futuro
 tome conta de mim benevolentemente, e quem me conheceu proclame
 se venho proferindo palavras e canções fora do tom.

Nos epinícios, a relação entre poeta e *laudandus* se dá pela hospitalidade,
 sendo frequente o uso da palavra ξεῖνος (hóspede) para um e para outro, e pela
 προξενία (proxenia), a relação entre um estado e um forasteiro que dá a esse o direito
 de ser acolhido em terras estrangeiras. Esse segundo termo também é usado como
 imagem para representar o elo que une o poeta e o *laudandus*.

É nessa ideologia que os versos 61-63 destacam a ideia de que ao hóspede
 cabe elogiar a glória de seu anfitrião, pois esse μισθὸς (pagamento) é adequado aos
 homens bons, mantendo longe a negra censura e sendo um hóspede amigo.

Segundo Bundy (2006, p. 40), o verso 64 apresenta uma testemunha, um
 homem aqueu conterrâneo de Neoptólemo, que concorda com as ideias do eu-
 epinício, dispositivo que funciona como reforço e defesa do ponto de vista defendido
 no epinício.

No restante do trecho, se desenvolve a concepção da gratidão pela proxenia,

relatando o eu-epinício que nela confia e que, sem se exceder, remove toda a violência de seu pé, adequando o seu cantar a essa gratidão, tanto que o poeta afirma retoricamente que quem o conheceu poderá dizer se ele proferiu palavras e canções fora do tom. A resposta à essa questão é obviamente negativa, pois já no início do trecho está a afirmação de que o poeta é um hóspede-amigo (ξεῖνος εἰμι) que levará elogios aplicando sobre o homem querido a glória genuína.

A menção ao tempo futuro liga-se à mais fidedigna prova da veracidade das afirmações poéticas: os dias vindouros, testemunhas de que o poeta não mentiu (Gonzáles, 2000, p. 402), que aparecem também na Nemeia 4.41-43 e reforçam o argumento retórico acerca da verdade da poesia epinícia.

Comparando seu elogio às correntes d'água (ὕδατος ῥοὰς), o eu-epinício sugere que a água viva e corrente anula os danos que a maledicência mesquinha e obscura poderia gerar, já que no *corpus* pindárico a água está associada à purificação, limpeza e pureza.

- versos 75-77 e 77-79: MP.

ἔα με· νικῶντί γε χάριν, εἴ τι πέραν ἀερθεῖς
ἀνέκ' ῥαγον, οὐ τραχύς εἰμι καταθέμεν.
εἴρειν στεφάνους ἐλαφ' ῥον, ἀναβάλεο· Μοῖσά τοι
κολλᾷ χρῦσόν ἔν τε λευκὸν ἐλέφανθ' ἄμᾳ
καὶ λείριον ἄνθεμον ποντίας ὑφελοῖς' ἐέρσας.

Permita-me: se em excessiva exaltação levanto a voz,
para um vencedor, ao menos não me nego a pagar minha dívida de honra.
Tecer coroas é fácil, inicia a lira: a Musa para ti
cola ouro e branco marfim juntamente,
e a flor do lírio que escolheu do orvalho do mar.

Aparece nesses versos a ideia de que o elogio deve ser generoso, como o foi o esforço do *laudandus* para alcançar a vitória celebrada. Essa imagem se repete na Nemeia 5.50-51 e na Ístmica 5.22-25, como informa Gonzáles (2000, p. 371).

A afirmação de que tecer coroas é fácil pode ser compreendida como exaltação ao *laudandus*, que tantos êxitos e qualidades teria que é fácil para o poeta

elogiá-lo. Essa facilidade em tecer coroas também exorta às Musas a inspirarem o início do canto, tecendo a coroa ricamente descrita.

Essa coroa é feita da união de ouro, branco marfim e coral (a flor do lírio escolhido do orvalho do mar). O trecho descreve não só os materiais, mas o modo como eles são entrelaçados no feitio da coroa, aludindo à recompensa (o epinício) e à sua composição numa metáfora que "implica y funde en su propia realidad los diversos niveles con los que sucesivamente trabaja el poeta a lo largo de la composición" (Gonzáles, 2000, p. 517).

Esses materiais também podem representar os múltiplos e precisos elementos que constituem uma ode epinícia, que devem ser entrelaçados de forma harmoniosa, e não apenas ajuntados, como defende Carey (2012, p. 43) e concorrem para a beleza do amálgama de que é feita a coroa. Snell (1982, p. 82) afirma que essa imagem amolda-se admiravelmente à técnica de Píndaro, pois ele molda sua canção, peça após peça, com materiais preciosos e alterando continuamente seu projeto, até que tenha moldado o rico mosaico que é cada uma das odes.

Para Péron (1974, pp. 275-276) a expressão “orvalho do mar” (ποντίας ἑέρσας) une qualidades propriamente opostas. O orvalho, que figura no corpus pindárico como imagem para a poesia em várias passagens (Pítica 5.98-100, Nemeia 3-76-79 e Ístmica 6.64, por exemplo) simboliza as virtudes fecundantes, a capacidade de conferir a glória e a vida aos seres em que toca, remetendo à imagem da onda das Musas (verso 12) e às correntes d'água (verso 62) e seu efeito benéfico. O mar, ao contrário, relaciona-se ao elemento estéril e mortal presente no epinício: a morte inevitável (versos 19-20), o mar que levou à morte de Ajax (versos 29-30) e de Neoptólemo (versos 36-37) e a onda de Hades (versos 30-31).

Dessa forma, a expressão orvalho do mar, que representa a espuma das ondas, resume os dois aspectos opostos da antítese fundamental do poema entre a vida e a morte, entre os quais oscila em movimento pendulário a criação poética.

A vida e os benefícios da água doce prevalecem sobre os perigos da água do mar, pois a Musa, que trouxe do mar a matéria de seus cantos (o coral) epitomiza a criação poética, que vence a morte e o esquecimento ao perpetuar a existência e a excelência do *laudandus*.

- versos 86-89: E.

Nemeia 8:

- versos 13-16: MP.

ἰκέτας Αἰακοῦ

σεμνῶν γονᾶτων πόλιός θ' ὑπὲρ φίλας
 ἀστῶν θ' ὑπὲρ τῶνδ' ἄπτομαι φέρων
 Λυδίαν μίτ'ραν καναχηδὰ πεποικιλμέναν,
 Δεῖνιος δισσῶν σταδίων
 καὶ πατρὸς Μέγα Νεμεαῖον ἄγαλμα.

Suplicante de Éaco¹⁰⁵

os sagrados joelhos tanto em nome da cidade querida
 quanto desses cidadãos abraço, trazendo
 a Lídia mitra¹⁰⁶ polibordada com sonantes notas,
 delícia Nemeia do dupla corrida de Dínias
 e de seu pai, Mega.

O papel de suplicante em favor da comunidade é assumido pelo eu-epinício em muitas passagens, e volta a aparecer na Ístmica 6.16-18.

Para Gonzáles (2000, p. 164), a referência à mitra lídia polibordada com sonantes notas pode aludir ao modo em que o poema foi composto. Ao mesmo tempo, contribui para a compreensão da imagem poética, ao qualificá-la com um termo habitualmente usado na denominação de um estilo musical. Ou seja, faz alusão à melodia lídia e suas implicações na música e na performance em celebração a Dínias de Egina.

- verso 19: MP.

ἵσταμαι δὴ ποσσὶ κούφοις, ἀμπνέων τε π'ρίν τι φάμεν.

¹⁰⁵ Filho de Zeus e Egina, pai de Peleu, Télamo e Foco, foi o primeiro rei e a divindade patrona de Egina, Éaco é invocado como exemplo de mortal favorecido pelos deuses (Gonzáles, 2000, p. 236).

¹⁰⁶ Como o termo significa, em português, a insígnia eclesiástica com que os bispos e outros prelados cobrem a cabeça em certas cerimônias (além da dignidade ou jurisdição episcopal), optei por mantê-lo aqui, para recuperar a sonoridade do vocábulo grego.

Permaneço aqui em pés ligeiros, respirando antes de falar.

A alusão aos pés ligeiros, numa ode onde o *laudandus* é celebrado pela vitória na corrida, alude à preparação e ao nervosismo prévio próprios dos momentos anteriores ao início da largada (González, 2000, p. 479). Além disso, o verso possibilita a leitura de que o eu-epinício esteja afirmando que medita, pensa, pondera e até mesmo está nervoso antes de falar, como se ele quisesse elogiar a reflexão que precede suas palavras.

Considerando essas duas chaves de leitura, é possível pensar, ainda, que o verso efetua uma comparação entre o poeta e o atleta, ao descrever emoções que ambos vivenciaram ao aproximarem-se do momento da competição e da composição (Carey, 2012, p. 46), retomando-os no instante da performance.

- versos 48-49: MP.

[...]. χαίρω δὲ πρόσφορον
ἐν μὲν ἔργῳ κόμπον ἰεῖς, ἐπαιδοῖς, δ' ἄνῆρ

[...] Alegro-me por arremesar o adequado
e sonoro elogio pela façanha, encantamento, [...].

Nesse epinício, que celebra uma vitória de Dínias de Egina, a canção é comparada ao adequado e sonoro elogio (κόμπον). Ao mesmo tempo se afirma que apesar dela ser sonora, alardear e ostentar o elogio da vitória, ela deve ser adequada. Isso indica que o poeta deve encontrar o equilíbrio entre essas duas propriedades em suas composições.

Nemeia 9:

- verso 33: MP.

ἄνδρες, ἄπιστον ἔειπ'·
αἰδῶς γὰρ ὑπὸ κ'ρύφα κέρδει κλέπεται,
ἃ φέρει δόξαν. [...]

[...] Algo inacreditável eu disse: pois
o sentimento de honra, que traz a fama, é
secretamente sequestrado pelo ganho.

Este epinício é a primeira das odes nemeias que não celebra vitórias nos Jogos Nemeus, pois a vitória de Crômio de Etna deu-se nos Jogos Sícios. Sicião era uma cidade de fundação jônia que ficava próxima a Corinto, onde ocorriam jogos em honra de Apolo Pítio, que foram instituídos por Clístenes, embora Píndaro afirme que eles foram instituídos por Adrasto¹⁰⁷.

Segundo Gonzáles (2000, p. 217) a passagem deve ser interpretada como uma advertência, pois o trecho afirma que embora a honra traga a fama, como os epinícios trazem a fama para os atletas vitoriosos, ela pode ser secretamente sequestrada pelo ganho, ou seja, o lucro pode fazer com que a honra desapareça, ideia que se conecta com imagem da poesia como uma mercadoria, presente na Pítica 2.

- versos 48-49: MP.

ἡσυχία δὲ φιλεῖ
μὲν συμπόσιον· νεοθαλῆς δ' αὖξεται
μαλθακᾷ νικαφορία σὺν ἀοιδᾷ·
θαρσαλέα δὲ παρὰ κ'ρατῆρα φωνὰ γίνεται.

A paz ama o simpósio: mas a vitória recente cresce
com o acompanhamento de gentis canções:
a voz se torna confidente junto à cratera.

Essa passagem alude ao simpósio, que não pode ser excluído como ambiente para a performance epinícia em uma celebração privada da vitória, que podia acontecer em acréscimo às grandes celebrações envolvendo toda a pólis. Além disso, o simpósio pode ter funcionado como momento adequado para reperformances epinícias, como aparece também na Olímpica 7.1-10 e na Ístmica 6.1-9.

Além de ratificar o lugar comum presente em diversos epinícios, de que as

¹⁰⁷ Conforme as informações de Race (Píndaro, 1997a, p. 96) e Ortega (Píndaro, 2002, p. 187).

gentis canções tornam maiores as vitórias atléticas ao celebrarem-nas, o eu-epinício afirma que a voz se torna confidente junto à cratera e que a paz ama o simpósio, imagens que destacam a intimidade do simpósio.

Nemeia 10:

- versos 19-20: MP.

Βραχύ μοι στόμα πάντ' ἀναγή-
 σανθ', ὅσων Ἀργεῖον ἔχει τέμενος
 μοῖραν ἐσλῶν ἔστι δὲ καὶ κόρος ἀνθρώ-
 πων βαρὺς ἀντιάσαι·

Minha boca é pequena pra contar tudo
 que o santuário argivo tem como quinhão de benções.
 Assim também é a saciedade dos homens penosa de encontrar.

Este epinício não celebra uma vitória nemeia, mas sim o triunfo de Teeu de Argos na luta nos Jogos Argivos, que eram celebrados em honra de Hera.

O trecho destacado tematiza certa relação proporcional entre os feitos e a habilidade poética para construir o elogio do *laudandus*, Teeu de Argos, através do hipérbato.

Afirma o eu-epinício que não é capaz de cantar todos as benções que contém o santuário argivo, logo depois de listar um catálogo de glórias argivas nos versos iniciais (Bundy, 2006, p. 75). Portanto, antes de afirmar uma real impossibilidade de cantar, a passagem tem clara função retórica de engrandecer o elogio que se faz no epinício.

- versos 31-32: MP.

γνῶτ' ἀεῖδω θεῶ τε καὶ ὅστις ἀμιλλᾶται πέρι
 ἐσχάτων ἀέθλων κορυφαῖς. ὕπατον δ' ἔσχεν Πίσσα

O deus sabe que canto como alguém que luta pela
 coroa dos supremos concursos. Mais gloriosa conquista Pisa [...]

O eu-epinício compara-se, como poeta celebrador de vitórias excelsas, a alguém que luta pela coroa dos supremos concursos. A imagem pode aludir aos *topoi* do poeta-atleta/competidor e da coroa e seu simbolismo já descrito.

Além de funcionar como elogio duplo, pois o poeta se compara ao *laudandus* que o epinício elogia, de forma que engradecê-lo é se auto-engrandecer, a passagem revela no mínimo dois níveis poéticos, pois o próprio canto celebratório tematiza o canto, o cantar e o objeto do canto.

- versos 39-41: E.

Nemeia 11:

- verso 7-9: MP.

[...]. λύρα δέ σφι β'ρέμεται καὶ ἀοιδά·
καὶ ξενίου Διὸς ἀσκεῖται θέμις αἰενάοις
ἐν τραπέζαις· ἀλλὰ σὺν δόξῃ τέλος

[...] A Lira e a canção murmuram para eles:
e reverenciam os direitos de Zeus Xênio¹⁰⁸
em festins sempre prontos. [...].

Este epinício não celebra uma vitória em jogos, mas a entrada de Aristágoras de Tênedos na pritania.

Ademais, os versos indicam que a celebração está sendo performada pelo canto associado à lira, em homenagem a Héstia (Gonzáles, 2000, pp. 128 e 130), deusa que protegia os prítanes, sendo indicativa de características da performance.

- versos 11-12: E.

- versos 17-18: MP.

¹⁰⁸ Conforme Slater, esse epíteto de Zeus refere-se a seu poder de guardião dos direitos dos hóspedes.

ἐν λόγοις δ' ἀστῶν ἀγαθοῖσιν ἐπαινέσθαι χρεών,
καὶ μελιγδούποισι δαιδαλθέντα μελίζεν ἀοιδαῖς.

Em palavras agradáveis de cidadãos é preciso ser louvado,
e em melissoantes melos ser cantado e embelezado.

O eu epinício une o elogio e a celebração em canções às agradáveis palavras dos cidadãos, fazendo alusão à escolha do *laudandus* para a pritania. Essa união pode revelar certa plasticidade das odes epinícias, amoldadas para funcionar em outros contextos rituais, e não só em celebrações de vitórias atléticas.

Além disso, o eu epinício usa duas metáforas: a do canto como mel, ao dizer que as composições elogiosas devem soar doces como o mel (μελίγδουπος); e do poeta, que produz o canto como a abelha produz o mel.

- versos 24-29: E.

Ístmica 1:

- versos 52-57: E.

- versos 60-63: MP.

πάντα δ' ἐξειπεῖν, ὅς' ἀγώνιος Ἑρμῆς
Ἡροδότῳ ἔπορεν
ἵπποις, ἀφαιρεῖται βραχὺ μέτ' ρον ἔχων
ὕμνος. [...]

declarar plenamente tudo que Hermes, patrono dos jogos,
forneceu a Heródoto e a seus cavalos,
impede-me o hino de breve medida.

Nesta passagem reaparecem os *topoi* da correspondência entre o canto e os feitos do *laudandus*, Heródoto de Tebas, a serem louvados pelo poeta, e da adequação poética presente nas Nemeias 4.33.34 e 10.19-20.

Também merece destaque a exaltação dos feitos celebrados através de uma

recusatio: afirma-se que eles são grandes demais para serem cantados, quer porque o eu-poético não se sente capaz de fazê-lo, quer porque esse elogio ultrapassaria os limites do canto epinício, revelando o talento "del que sabe sacar partido incluso de las limitaciones que impone el arte", como aponta Gonzáles (2000, p. 177).

Ístmica 2:

- versos 12-13: MP.

ἔσσι γὰρ ὧν σοφός· οὐκ ἄγ'νωτ' αἰίδω
Ἰσθμίαν ἵπποισι νίκαν,

Pois és sábio: e não é desconhecida
a Ístmica vitória hípica que canto.

Os versos afirmam que a vitória hípica (de Xenócrates de Agrigento, na corrida de carros) não é desconhecida, pois ela já fora celebrada por Simônides em um epinício (Gonzáles, 2000, pp. 225-226), e o eu-epinício afirma que Trasíbulo, o tirano agrigentino que encomendara o poema, é sábio, na certa como forma de dizer que o elogio que ora se faz à vitória de Xenócrates é melhor do que o composto por Simônides.

Ístmica 3:

- versos 7-8: MP.

εὐκλέων δ' ἔργων ἄποινα χρή μὲν ὑμνῆσαι τὸν ἐσλόν,
χρὴ δὲ κωμάζοντ' ἀγαναῖς χαρίτεσσιν βαστάσαι.

Pois como recompensas pelos famosos trabalhos
é preciso hineiar um homem nobre, é preciso abraçá-lo
em triunfal procissão e com gentis poemas¹⁰⁹.

Gonzáles (2000, p. 59) destaca que esses versos estão numa passagem que

¹⁰⁹ Poemas, como sugere Slater, embora a palavra seja χάρις (graça, honra, esplendor).

faz a transição de uma sentença genérica sobre a origem de todas as virtudes, em Zeus, para o elogio concreto de Melisso de Tebas, celebrado no poema, e de sua linhagem.

O eu-epinício disserta sobre como se deve elogiar um vencedor, um homem nobre pelos famosos trabalhos, entre os quais sobressai a vitória nos jogos e, no caso do *laudandus*, na corrida de cavalos e no pancrácio. Para elogiar, é preciso abraçá-lo em triunfal procissão (κῶμος) e com gentis poemas, inserindo seus epinícios (ἀγαναῖς χαρίτεσσιν) entre os meios excelsos de celebração dessas vitórias.

Ístmica 4:

- versos 1-3: RPL.

Ἔστι μοι θεῶν ἑκατι μυρία παντᾷ κέλευθος,
ὃ Μέλισσ', εὐμαχανίαν γὰρ ἔφαναξ Ἴσθμίοις,
ὕμετέρας ἀρετὰς ὕμνῳ διώκειν·

Há para mim, por virtude dos deuses, uma miríade de caminhos de canções em todas as direções, ó Mélisso, pois revelaste nos Jogos Ístmicos a possibilidade de perseguir, com meu hino, as façanhas de tua família.

Nesses versos reaparece o tópos do caminho poético, como já analisado na Nemeia 6.53-54. A miríade de caminhos que o poeta pode seguir em suas composições funciona como metáfora para as possibilidades que o poeta contempla antes de começar sua composição poética, abandonando algumas vias para seguir através de outras. Feita essa escolha, é preciso prosseguir, sem mudar alterar a via escolhida, sob pena de se perder e andar errante, não cumprindo o dever encomiástico que incumbe ao eu-epinício.

O trecho sugere, ainda, que o êxito atlético pode ser um prenúncio do êxito poético, pois é o triunfo atlético que abre o caminho temático para a composição poética epinícia (Gonzáles, 2000, p. 458).

- versos 19-23: MP/RPL - acrescentamos o verso 24.

[...]. ὁ κινητὴρ δὲ γὰρ Ὀγχηστὸν οἰκέων

καὶ γέφυραν ποντιάδα π'ρὸ Κορίνθου τειχέων,
 τόνδε πορὼν γενεᾷ θαυμαστὸν ὕμνον
 ἐκ λεχέων ἀνάγει φάμαν παλαιάν
 εὐκλέων ἔργων· ἐν ὕπνῳ
 γὰρ πέσεν· ἀλλ' ἀνεγειρομένα χρῶτα λάμπει,
 Ἀοσφόρος θαητός ὥς ἄστροις ἐν ἄλλοις·

[...] pois o movedor de terra¹¹⁰ morando em Anquesto
 e na ponte do mar junto aos muros de Corinto,
 oferecendo este maravilhoso hino ao clã
 dos leitos ergue a antiga fama
 dos gloriosos feitos: Em sonho
 ela se encontrava, mas levantando o corpo lampeja,
 como a estrela da manhã, admirável entre os outros astros.

A apresentação da vitória, que nos Jogos Ístmicos é prerrogativa de Posídon, é feita juntamente com o oferecimento do hino. Esse hino, liga-se à performance em andamento pelo pronome demonstrativo τόνδε (este), aplicado ao maravilhoso hino que é, ao mesmo tempo, um produto divino, pois quem o oferece é Posídon.

A referência metapoética está no maravilhoso hino como algo que levanta a antiga fama do leito e de seu sono, onde essas glórias estavam adormecidas e agora despertam. A passagem retoma a ideia de que os hinos preexistem ao canto poético.

Para Macedo (2007, p. 275), o hino "tem de ser burilado, tem de ser urdido com os meios retóricos à disposição do poeta, para que possa assim tornar-se um objeto digno do apreço da divindade a quem é ofertada a palavra."

Isso vale para a poesia, em geral, e para os epinícios, em particular, já que em várias passagens do corpus pindárico parece clara a ideia de que os hinos são matéria poética que, despertada e trabalhada pelo poeta, 'lampeja como a estrela da manhã, admirável entre os outros astros'.

- versos 37-42: MP.

¹¹⁰ Epíteto de Posídon.

ἀλλ' Ὅμηρός τοι τετίμακεν δι' ἀνθρώπων, ὅς αὐτοῦ
 πᾶσαν ὀρθώσας ἀρετὰν κατὰ ῥάβδον ἔφ' ῥασεν
 θεσπεσίων ἐπέων λοιποῖς ἀθύρειν.
 τοῦτο γὰρ ἀθάνατον φωνᾷεν ἔρπει,
 εἴ τις εὖ εἴπῃ τι· καὶ πάγ-
 καρπον ἔπ'ι χθόνα καὶ διὰ πόντον βέβακεν
 ἐργμάτων ἀκτὶς καλῶν ἄσβεστος αἰεὶ.

Mas Homero o¹¹¹ reverenciou entre os homens, ele que
 exalta toda sua excelência e exprõe conforme a medida¹¹²
 de seus divinos versos para que os homens futuros apreciem.
 Pois algo permanece se tem voz imortal,
 se alguém o diz belamente, e sobre a terra de todos
 os frutos e pelo mar vai o raio
 dos belos feitos¹¹³, para sempre inextinguível.

Nova passagem que faz menção expressa a Homero (como a Pítica 4.277-279 e a Nemeia 7.20-23), sendo manifesta a admiração presente nesses versos por Homero, cujos versos são qualificados de divinos: θεσπεσίων ἐπέων.

Esses versos celebram a vitória de Melisso de Tebas no pancrácio e referem-se a Ajax para tematizar a fama que o canto poético proporciona. De acordo com o trecho, localizado na transição do relato mítico para o elogio do atleta, assim como Ajax recebeu nos versos homéricos o merecido reconhecimento por suas façanhas, o *laudandus* será adequadamente louvado neste epinício.

A imagem do raio (ἀκτὶς) se identifica com a poesia, que avança pela terra e pelo mar sem se extinguir; alude à permanência do canto poético e à escuridão da noite, quando Ajax se suicidou (Willcock, 1995, p. 80), e a seu constante movimento, que pode relacionar-se às sucessivas reperformances dos poemas.

- versos 71-72: E.

¹¹¹ Retomando Ajax, do verso 36.

¹¹² Traduzi ῥάβδος por medida, como sugere o LSJ para essa passagem do Píndaro, e não por *staff*, como sugere Slater, porque achei melhor a primeira solução, e também porque ela me interessa ao fazer referência à medida dos versos homéricos.

¹¹³ No *corpus* pindárico, o vocábulo refere-se sobretudo às competições olímpicas, como explica Slater.

Ístmica 5:

- versos 19-22: E.

- versos 43-44: E.

- versos 46-48: MP.

πολλὰ μὲν ἀρτιεπής
 γλῶσσά μοι τοξεύματ' ἔχει περὶ κείνων
 κελαδέσαι· καὶ νῦν ἐν Ἄρει μαρτυρήσαι
 κεν πόλις Αἴαντος ὀρθωθείσα ναύταις

Muitas flechas tem minha língua
 de claro falar para cantar sobre eles¹¹⁴:
 também agora testemunha de Ares¹¹⁵
 a cidade ajácia, guardada pelos marinheiros.

Retomando uma imagem que já apareceu na Olímpica 2.83-85 e 89-93, nestes versos o eu-epinício afirma que sua língua detém muitas flechas (τοξεύματα), símbolos dos recursos, possibilidades e do próprio talento poético para cantar elogios ao *laudandus* (Filácidas de Egina) e, nesta passagem em particular, também dos eginetas.

Analisando os significados do ato de testemunhar na Grécia Antiga, Maslov (2015, pp. 220-221) destaca que Salamina, a cidade ajácia, não é mencionada como parte desinteressada que testemunha sobre a batalha que leva seu nome. Pelo contrário, ela desempenha uma função ativa ao testemunhar sobre a guerra e a ajuda benéfica dos eginetas, o que faz com que a cidade seja uma aliada do eu-epinício no elogio do *laudandus*, Filácidas de Egina.

Além disso, a menção a Salamina liga-se à concepção poética do lugar concreto como fonte da inspiração, matéria e canto epinício.

- versos 53-54: MP.

¹¹⁴ Referindo-se aos eginetas.

¹¹⁵ Na guerra.

Ζεὺς ὁ πάντων κύριος. ἐν δ' ἐρατεινῷ
 μέλιτι καὶ τοιαίδε τιμαὶ καλλίνικον
 χάρμ' ἀγαπάζοντι. μαρνάσθω (δέ) τις ἔρδων

[...] Em encantador mel como este,
 as honras também recebem a alegria triunfante.

O encantador mel (ἐρατεινῷ μέλιτι) é a própria poesia, com todas as implicações da mefáfora do mel para a poesia e da abelha para o poeta.

Com a indicação de que o mel referido é um 'como este' (τοιαίδε), pode o euepinício estar se referindo precisamente a esta ode e não só à poesia, em geral, e também à esta performance, de forma a aumentar o valor do poema e sublinhar as qualidades que as metáforas do mel lhe emprestam: doçura, produto de trabalho laborioso, etc.

- versos 59-61: MP/RPL – acrescentamos os versos 62-64.

αἰνέω καὶ Πυθέαν ἐν γυιοδάμαις
 Φυλακίδᾳ πλαγᾶν δρόμον εὐθυπορῆσαι,
 χερσὶ δεξιόν, νόῳ ἀντίπαλον.
 λάμβανέ οἱ στέφανον, φέρε δ' εὖμαλλον μίτραν,
 καὶ πτερόεντα νέον σύμπεμψον ὕμνον.

Eu elogio Píteas também entre os pancratiastas
 por guiar o curso dos golpes de Filácidas
 de mãos hábeis, na inteligência apropriado.
 Traz pra ele uma coroa, leva a fita formosa de lã¹¹⁶
 e manda com elas um hino novo e alado.

O trecho constrói a imagem do triunfo de Filácidas, e conclui com a ordem de que um hino novo e alado (πτερόεντα νέον ὕμνον) seja enviado em comemoração

¹¹⁶ Os vitoriosos nos jogos usavam uma fita de lã em torno da cabeça.

à vitória. A novidade simboliza o frescor da composição, especialmente pensada para essa celebração, enquanto o adjetivo 'alado' remete à possibilidade do elogio de alçar voo, como uma ave, para alcançar lugares e audiências distantes.

Além disso, a menção à coroa retoma as características que ela exalta dentro das concepções poéticas vistas anteriormente.

Ístmica 6:

- versos 1-3: RPL.

Θάλλοντος ἀνδρῶν ὥς ὅτε συμποσίου
 δεύτερον κρατῆρα Μοισαίων μελέων
 κίρναμεν Λάμπωνος εὐαέθλου γενεᾶς ὕπερ, ἐν
 Νεμέᾳ μὲν πρῶτον, ὃ Ζεῦ,

Como quando um simpósio de homens floresce
 uma segunda cratera de canções das Musas
 misturamos em nome da prole de Lampão, de bons atletas, em
 Nemeia por primeiro, ó Zeus.

A cratera (κρατῆρα) que aparece no verso 2 se apoia na ideia de celebração que é comum ao epinício e ao simpósio, como destaca Gonzáles (2000, p. 330).

Com esses versos, Maslov (2015, p. 160) exemplifica o uso, no *corpus* pindárico¹¹⁷, de construções com ὥς ὅτε em comparações ousadas, no caso, entre a poesia e o vinho, que estabelecem uma relação de sentido entre o conteúdo e o veículo que o representa¹¹⁸.

A comparação entre o vinho e as canções é ousada porque não é óbvia, tradicional e tampouco naturalizada, razão pela qual Maslov enxerga nela uma expansão metonímica proposta por Píndaro, que funciona por causa da imagem do simpósio (συμποσίου) presente no trecho, que evoca o ato de beber vinho. Além de a

¹¹⁷ Presente também na Olímpica 6.1-3, Pítica 11.37-40, Nemeia 8.40-43 e Nemeia 9.16-17.

¹¹⁸ Para usar a terminologia de I. A. Richards, que denominou *tenor* o conteúdo, a ideia subjacente nas metáforas, e *vehicle* a ideia sob cujo signo a primeira é apreendida. Na presente dissertação, os termos propostos por Richards foram traduzidos como conteúdo e veículo, respectivamente. Em qualquer símile, a estrutura *tenor-vehicle* é um lugar de construção de sentido, que pode ser totalmente tradicional (como nas canções folclóricas) ou uma novidade decorrente da dimensão da elaboração do veículo e de sua colocação dentro da narrativa (Maslov, 2015, pp. 155 e 165-166; Ricoeur, 2000, pp. 129-130).

poesia ser representada pelo vinho, esse trecho evidencia o ambiente simposial em que muitas vezes a performance epinícia poderia acontecer.

- versos 56-59: E.

- verso 62: RPL.

ἀγ' λαοὶ παῖδες τε καὶ μάτρος, ἀνὰ δ' ἄγαγον ἐς
φάος οἶαν μοῖραν ὕμνων·

[...] E que porção de hinos eles trouxeram à luz!

Nesses versos, o clã do *laudandus* (Filácidas de Egina), é representado como um mordomo ou como o autor dos hinos, que eles trazem (ἄγαγον, do verbo ἀγᾶγω) à luz.

O hino é motivo e material para a celebração poética motivada pela vitória atlética, pois eles seriam preexistentes aos poemas, como uma espécie de material anterior a ser trabalhado na poesia.

Essa ancestralidade parece ser aludida quando este trecho sugere que os hinos já existiam antes da vitória: uma porção deles só foi trazida à luz, ou seja, exaltada, destacada na performance, e até mesmo independentemente de qualquer realização poética.

Ístmica 7:

- versos 37-39: MP.

ἔτ' ἄν δὲ πένθος οὐ φατόν· ἀλλὰ νῦν μοι
Γαιάοχος εὐδίαν ὄπασσεν
ἐκ χειμῶνος. ἀείσομαι χαίταν στεφάνοισιν ἄρ-
μόζων. ὁ δ' ἀθανάτων μὴ θρασσέτω φθόνος,

Eu suportava mágoa sem falar, mas agora

o sacode terra¹¹⁹ me propicia tempo bom, depois
da tormenta. Cantarei, coroas nos cabelos harmonizando.
Que a inveja dos imortais não perturbe [...]

A vitória do *laudandus*, Estrepsíades de Tebas, é um favor de Posídon, o deus em cuja honra ocorriam os Jogos Ístmicos, e aparece nos versos analisados como o “tempo bom” que vem depois da tormenta (Willcock, 1995, p. 67).

Nesse trecho, o eu-epinício parece se referir ao ato de cantar harmonizando coroas nos cabelos, como se o canto que coroa as vitórias fosse mimetizado no próprio ato de harmonizar coroas nos cabelos.

Ístmica 8:

- versos 5-6: E.

- versos 11-12: E.

- versos 16-20: MP.

καὶ τὰ. χρηὴ δ' ἀγαθὰν ἐλπίδ' ἀνδρὶ μέλειν.
 χρηὴ δ' ἐν ἑπταπύλοισι Θήβαις τραφέντα
 Αἰγίνα Χαρίτων ἄωτον προνέμειν,
 πατ' ῥὸς οὐνεκα δίδυ-
 μαι γέγοντο θύγατ' ῥες Ἀσωπίδων {θ' }
 ὀπλόταται, Ζηνὶ τε ἄδον βασιλεῖ.
 ὃ τὰν μὲν παρὰ καλλιρόφ
 Δίρκᾳ φιλαρμάτου πόλι-
 ος ὤκισσεν ἀγεμόνα·

[...] É preciso aos homens cantar a esperança pelas coisas honrosas.
É preciso que alguém criado na Tebas de Sete Portas ofereça a flor
excelsa das Graças primeiro a Egina. Porque eram gêmeas, as filhas
mais jovens do pai Asopo, sendo agradável a Zeus, o rei, que a estabeleceu ao lado da

¹¹⁹ Epíteto de Posídon, conforme Slater.

belifluida Dirce¹²⁰, senhora da pólis ama carros¹²¹.

Seguindo a ideia de que um lugar concreto pode funcionar como fonte de inspiração poética, neste trecho, o eu-epinício afirma que é conveniente que alguém nascido em Tebas (como Píndaro), entregue a flor excelsa das Graças (Χαρίτων ἄσπετον) à Egina.

Essa flor excelsa das Graças, que simboliza a poesia, é entregue à Egina, pois segundo a mitologia, Tebas e Egina eram irmãs gêmeas e ninfas filhas de Asopo. Esse consórcio fraternal sublinha a relação de amizade entre o poeta e o *laudandus*, Cleandro de Egina, ao mesmo tempo em que reforça a ideia de que Píndaro é o poeta mais adequado a compor este elogio.

No fim do trecho aparece o carro, aludido pelo adjetivo aplicado à Tebas φιλαρμάτου (ama carros), que pode indicar as glórias da cidade em competições com carros, seu poderio, seus habitantes e também os cantos, eles próprios mimetizados pelos carros, que correm velozmente para transportar o elogio.

- versos 38-40: E.

- versos 61-62: MP.

τὸ καὶ νῦν φέρει λόγον, ἔσ-

συταί τε Μοισαῖον ἄρμα Νικοκλέος
μῆν᾽ ἀμα πυχ' μάχου κελαδῆσαι. γεραίρετέ νιν,

E isso (o decreto divino) vale ainda agora, e acelera
o carro das Musas para uma lembrança
ao boxeador Nicoclés cantar. Homenageai-o.

Neste trecho, o carro é de propriedade das Musas. Ele é acelerado para uma lembrança ao boxeador Nicoclés, um primo do *laudandus*, como afirmam Píndaro (2002, p. 238) e Maslov (2015, p. 269).

O carro é uma das imagens mais recorrentes associadas às Musas, e refere-se

¹²⁰ Segundo Slater, trata-se de uma fonte e córrego localizados em Tebas.

¹²¹ Referência à Tebas, que também é referida no “a estabeleceu” do verso anterior.

à própria poesia que elas conduzem, ao mesmo tempo em que ela as conduz.

O carro e os versos em que ele aparece funcionam como uma ponte entre o mito, que finda com o treno que as deusas derramaram sobre a tumba e a pira de Aquiles, e o elogio atual ao vencedor homenageado, ou seja, o carro se identifica com o fio argumentativo do epinício, pois se o poema caminha para o fim, é preciso passar ao elogio obrigatório do vencedor e de sua família (Gonzáles, 2000, p. 469).

A menção ao treno divino de Aquiles serve como motivo para defender o cabimento do elogio do falecido Nicocles em um epinício, como a indicar que esse tema não é estranho ao gênero.

Ístmica 9:

- Wells não indica nenhuma passagem lírica.

5 CONCLUSÃO

É grande o número de referências metapoéticas nos epinícios pindáricos. Elas se dão através de imagens e símbolos muito variados: água, fogo, ar, metais preciosos, instrumentos musicais, coroas, mar, flechas, construções, estátuas, abelhas, mel, vinho, veículos, etc.

Essas referências também aparecem em metáforas como a do caminho, do passo de dança, do fármaco curativo, da oferenda em agradecimento, do saber inato, da obrigação e impossibilidade de cantar e do ato de tecer.

São também metapoéticas as comparações do poeta com um atleta, um lavrador ou um descobridor de palavras, entre outras.

Todas essas possibilidades constroem a persona ficcional de um autor constantemente preocupado com a representação, em suas próprias odes epinícias, da poesia, da composição e da performance. E, ao contemplar essas inquietações, há a impressão de que entramos em contato direto com essa persona, pois como afirma Carey:

"[...] the fact that at base all his statments reflect actual experience and practice means that Pindaric metapoetics, even at its most illusory, creates an impression of transparency. Rethorically this is effective, since frankness, specially from someone who is paid to praise, is appealing." (2012, p. 49).

Ao construir de forma pretensamente transparente o conjunto das referências metapoéticas com inúmeras imagens de excelência da poesia – sempre enaltecida e representada como um bem excelso – ao qualificar-se como mensageiro das Musas, lavrador do campo das Graças, poeta compromissado com a verdade e como alguém comparável aos vencedores dos Jogos, por exemplo, Píndaro valoriza sua produção poética, ao mesmo tempo em que valoriza a si mesmo como criador dessa poesia que ele afirma ser tão poderosa.

Uma das formas através da qual essa valorização se dá é justamente através das referências metapoéticas, que funcionam como índices demonstrativos da atenção do poeta aos detalhes da composição e da performance, construindo a imagem de um poeta que, além de compor, visa tornar eficaz a mensagem poética, assegurando que ela cumpra o compromisso de louvar os feitos que celebra e torná-los inequescíveis,

afastando o esquecimento.

A tradução, o estudo e a análise dos trechos e poemas indicados, além da comparação entre as passagens, ao se debruçarem sobre os poemas, elucidam como imagens, símbolos, comparações e metáforas se repetem, entrelaçam e autorreferem, e podem ser vistos como uma rede de indicações metapoéticas que permeia os epinícios e que visa assegurar que o elogio que eles pretendem fazer será eficaz.

Ademais, alguns dos elementos que compõem essa rede provêm de lugares comuns da poesia lírica grega do Período Arcaico e da Épica Homérica, pois como afirma West (2011, p. 50), o poeta lírico, como o elegíaco, tinha a liberdade de referir-se, nas composições poéticas, a poetas, músicos ou outras personagens históricas por seus nomes, e isso aparece em vários dos trechos analisados acima, nos quais Píndaro cita Homero, Arquíloco e inúmeras personagens históricas.

Além de servir como fios para a elaboração da trama, essas menções trazem para dentro dos epinícios a tradição poética com que Píndaro e sua audiência dialogavam, que funciona como elemento de autoridade ou de filiação mais direta à tradição, reforçando a ideia da excelência do elogio epinício e da tradição na qual ele se insere. Pensamos que justamente por isso West recomenda cautela ao tratar da originalidade de Píndaro:

“So from one point of view Pindar appears as an original genius, a great innovator, even an erratic block. On the other hand there appear in his poetry tropes and imagery which find their best parallels in the Rigveda and which seem to be elements of ancient poetic tradition that have come down to Pindar by a line of transmission not represented in what else we have of early Greek poetry. This makes it advisable to be cautious on the subject of his originality. He was evidently heir to lines of tradition independent of the Ionian epic. It is not so strange that it should be so. Pindar is, after all, the only one of the lyric poets to have survived in such quantity, and the only one from Boeotia.” (2011, p. 50).

O estudo dessa rede tradicional de indicações metapoéticas é precisamente o objetivo desta dissertação e o método pelo qual procuramos compreender melhor quais eram as concepções poéticas do autor, a visão do epinício e a forma de utilização desse gênero poético, pelo tebano.

Para tanto, procuramos pautar o estudo que ora se conclui pela busca de equilíbrio entre teorias literárias historicistas e formalistas, de forma a não desprezar a contextualização e tampouco as características formais do texto poético examinado. É

entre esses dois polos, representados por interpretações biografizantes dos epinícios e pela abordagem formal de autores como Elroy Bundy, que procuramos caminhar.

Na análise dos comentários sobre os trechos e poemas analisados, consideramos tanto as características gramaticais, sintáticas e lexicais dos epinícios, quanto as informações, os detalhes, as indicações e as alusões ao contexto em que eles eram performados que estão subjacentes ao texto. Pensamos que só procedendo assim, com foco no texto em seus níveis mais e menos evidentes, é possível realizar uma análise da metapoética pindárica que realmente se ancore no conteúdo das odes.

Além disso, esse procedimento é uma forma de não esquecer que o texto dos epinícios é o registro de uma prática performática. Ainda que ele só tenha sido compilado e consolidado séculos depois, e não disponhamos de muitas informações sobre a música e a dança, há marcas da performance no texto, como referências à música, ao coro, à dança e aos instrumentos que acompanhavam a performance, por exemplo.

A poesia epinícia funcionava em rituais e práticas sociais de celebração de vitórias, sobretudo, logo após as vitórias, no local dos jogos ou na cidade do *laudandus*, após seu retorno à pátria. A performance desses poemas ocorria, principalmente, em cortejos festivos, mas também em outros ambientes, como o simpósio. Havia também a possibilidade de reperformances, que podiam aumentar exponencialmente as ocasiões e os contextos performáticos.

Entre os resultados do trabalho não se inclui qualquer resposta sobre o que Píndaro pretendia ao incluir tantas referências metapoéticas no tecido dos epinícios. E hoje podemos dizer que esse não é, sequer, um objetivo possível de ser identificado com sucesso.

Atualmente, fica mais fácil encontrar objetivos alcançáveis: identificar a metapoesia nos epinícios, entender através de que imagens, metáforas, comparações e outros expedientes ela se apresenta nessas odes, empreender uma análise da metapoética a partir de imagens recorrentes nos poemas pindáricos e relacioná-los conforme esses núcleos temáticos, para propor como essas imagens são utilizadas nos diferentes poemas e aventar hipóteses de funcionalidade das imagens metapoéticas, sobretudo considerando o âmbito laudatório dos epinícios. Além disso, o levantamento e os comentários dos trechos metapoéticos empreendidos no presente trabalho podem servir de base para a investigação de outras funções que a metapoética cumpre nos poemas, além do papel de elemento retórico de afirmação da

da excelência e da autoridade da poesia e do poeta, bem como para analisar como a metapoética participa da construção do sentido encomiástico e celebratório dos poemas. Como se vê, este trabalho procurou mostrar como nossos estudos sobre os poemas devem prosseguir.

Além disso, pensamos que seria interessante focar na performance dos poemas, ou seja, tentar investigar as condições reais de existência dessas composições.

Para estudar a performance, o desafio que se nos apresenta parece indicar que uma tradução que considere questões rítmicas, diferentemente da tradução de serviço que acompanha os trechos e poemas ora analisados¹²², e que leve em conta a fluidez do texto pindárico antes das composições passarem a ser consideradas apenas como poesia escrita, séculos depois, pode ser uma chave de leitura para esclarecer essas práticas e aprofundar nossa compreensão da poesia grega da Antiguidade, pois como afirma Gregory Nagy, ao retomar as idéias de Albert Lord:

“Our real difficulty arises from the fact that, unlike the oral poet, we are not accustomed to thinking in terms of fluidity. We find it difficult to grasp something that is multiform. It seems to us necessary to construct an ideal text or to seek an original, and we remain dissatisfied with an ever-changing phenomenon. I believe that once we know the facts of oral composition we must cease trying to find an original of any traditional song. From one point of view it's performance is an original.” (1996, p. 9).

¹²² A única exceção é a tradução da Nemeia 4, o primeiro exercício tradutório com os poemas pindáricos a considerar questões rítmicas, e que revelou perspectivas interessantes de estudo para o futuro.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. **Métrica e rítmica nas Odes Píticas de Píndaro**. 2012. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-26062013-095555/>>. Acesso em 04/09/2016.

ARAÚJO, Alisson Alexandre de. **7ª Ode Olímpica de Píndaro**: tradução e notas. 135 f. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, 2005.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

AZEVEDO, Maria Madalena Santos. **A palavra cromática** – o sentido para além da cor na poética de Fíama. 137 f. Dissertação (Mestrado), Universidade de Aveiro, 2013.

BARKER, Andrew. **Greek Musical Writings**: the musician and his art. (Cambridge Readings in the Literature of Music). Nova Iorque: Cambridge University Press, 1989.

BOWRA, Cecil Maurice. **Pindar**. Oxford: Clarendon, 1964.

BREMER, Jan M. Pindar's paradoxical ἐγώ and a recent controversy about the performance of his epinícia. in **The poet's I in archaic Greek lyric**. Amsterdam: VU University Press, 1990.

BRESSON, Alain. **Mythe et contradiction**: analyse de La VIIe Olympique de Pindare. Paris: Annales Littéraires de L'Université de Besançon, 1979.

BRUNET, Philippe. **La naissance de la littérature dans la Grèce ancienne**. Paris: Librairie Générale Française, 1997.

BUNDY, Elroy L. **Studia Pindarica** (Digital version 2006). Berkeley: University of California Press, 2006 [1962]. Disponível no endereço eletrônico <http://escholarship.org/uc/item/2g79p68q>. Acesso em 12/04/2012.

BURNETT, Anne Pippin. **Pindar**: ancients in action. Londres: Bristol Classical Press, 2008.

CAMPBELL, David A. **The golden lyre**: the themes of the Greek lyric poets. London: Duckworth, 1983.

CAREY, Chris. Pindaric metapoetics revisited. in **Hyperboreans**: Essays in Greek and Latin poetry, philosophy rhetoric and linguistics. Coord.: CORREA, Paula da Cunha et alii. São Paulo: Humanitas, 2012.

_____. Three myths in Pindar: N. 4, O. 9 N. 3. *Eranos* 78 (1980), p. 143-62.

CASAS, Arturo. About metapoetry and performativity. **Comparative Literature and Culture - CLCweb**, West Lafayette, v. 13., n. 5, artigo 6, dez. 2011. Disponível em <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss5/>>. Acesso em 20/09/2012.

CHALHUB, Samira. **A Metalinguagem**. São Paulo: Ática, 2002.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico for a de si. Tradução de Alberto Pucheu. **Terceira Margem**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, no 11, 2004.

D'ALESSIO, G. B. (1994), **First-Person Problems in Pindar**. Bulletin of the Institute of Classical Studies, 39: 117–139. doi: 10.1111/j.2041-5370.1994.tb00456.x

DES BOUVRIE, Synnøve. Olympia and the epinikion: a creation of symbols. in DES BOUVRIE, Synnøve (Ed.). **Myth and Symbol II**: Symbolic phenomena in ancient Greek culture. Papers of the Norwegian Institut at Athens, 2014. Disponível em <https://digitalt.uib.no/bitstream/handle/1956.2/2975/Olympia%20and%20the%20epinikion_des%20Bouvrie.pdf?sequence=1>. Acesso em 01/04/2016.

FORD, Andrew. **The origins of criticism literary culture and poetic theory in classical studies**. Princeton: Princeton University Press, 2002.

GERBER, Douglas E. **A commentary on Pindar Olympian Nine**. Stuttgart: Steiner, 2002.

_____. **A companion to the greek lyric poets**. Leiden: Brill, 1997.

GONZÁLES, Celia Rueda. **Referencias al quehacer poético en la lírica griega arcaica**. 631 f. Tese (Doutorado), Universidad Complutense de Madrid, 2000.

HEERINK, Mark Antonius Johannes. **Echoing Hylas**: metapoetics in hellenistic and roman poetry. 268 f. Tese (Doutorado), Universidade de Leiden, Leiden, 2010.

IRIGOIN, Jean. **Histoire du Texte de Pindare**. Paris: Klincksieck, 1952.

KURKE, Leslie. **The strangeness of 'song culture': Archaic Greek poetry**. In TAPLIN, Oliver (Ed.). **Literature in the Greek and Roman Worlds: a new perspective**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2000.

_____. **Archaic Greek poetry**. In SAPHIRO, H. A. (Ed.). **The Cambridge Companion to Archaic Greece**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2007.

LEDBETTER, Grace M. **Poetics before Plato**: interpretation and authority in early Greek theories of poetry. Nova Jérsei: Princeton University Press, 2003.

LEFKOWITZ, Mary R. **First-Person Fictions: Pindar's Poetic 'I'**. Oxford: Claredon Press, 1991.

LOURENÇO, Frederico et al. **Ensaio sobre Píndaro**. Lisboa: Cotovia, 2006.

MACEDO, José Marcos Mariani de. **A palavra ofertada**: uma análise retórica e formal dos hinos gregos e da tradição hínica grega e indiana. 2007. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-13022008-110231/pt-br.php>>. Acesso em 26/02/2016.

MASLOV, Boris. **Pindar and the emergence of literature**. Londres: Cambridge University Press, 2015.

MORAES, Alexandre Santos de. **O ofício de Homero**. Rio de Janeiro, Mauad X, 2012.

NAGY, Gregory. **Pindar's Homer**: the lyric possession of an epic past. Baltimore: John Hopkins University Press, 1980.

_____. **Poetry as performance**. Cambridge: Cambridge University Press: 1996.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1984.

PARK, Arum. Truth and genre in Pindar. **The Classical Quarterly**, v. 63. issue 01. Maio-2013. pp. 17-36. Disponível no endereço eletrônico <http://dx.doi.org.ez22.periodicos.capes.gov.br/10.1017/S000983881200078X>. Acesso em 27/08/2015.

PAVLOU, Maria. **Metapoetics, poetic tradition and praise in Pindar Olympian 9**. Mnemosyne, Leiden, v. 61, p. 533-567, 2008. Disponível em <http://www.academia.edu/251050/Metapoetics_Poetic_Tradition_and_Praise_In_Pindar_Olympian_9>. Acesso em 10/10/2012.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Sete odes de Píndaro**. Porto: Porto, 2003.

PÉRON, Jacques. **Les images maritimes de Pindare**. Paris: Klincksieck, 1974.

PINDAR. **Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments**. Edited and translated by William H. Race. Loeb Classical Library 485. Cambridge: Harvard University Press, 1997a.

PINDAR. **Olympian Odes, Pythian Odes**. Edited and translated by William H. Race. Loeb Classical Library 56. Cambridge: Harvard University Press, 1997b.

PINDARO. **Le olimpiche**. Introduzione, testo critico e traduzione di Bruno Gentili. Commento a cura di Carmine Catennacci, Pietro Giannini e Liana Lomiento. Segrate: Mondadori, 2013.

_____. **Le Pitiche**. Introduzione, testo critico e traduzione di Bruno Gentili. Commento a cura di Paola Angeli Bernardini, Ettore Cingano, Bruno Gentili e Pietro Giannini. Segrate: Mondadori, 1995.

PÍNDARO. **Odas y fragmentos**: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas e fragmentos. Introducción general de Emília Ruiz Yamuza e tradução e notas de Alfonso Ortega. Madri: Gredos, 2002.

PINDARUS. **Pindari carmina cum fragmentis**: pars I Epinicia. Tradução e organização de MAEHLER, Herwig; SNELL, Bruno. Leipzig: Teubner, 1980.

PIRES, Robert Brose. **Epikomios Hymnos**: investigações sobre a performance dos epínicios pindáricos. 2014. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-13052014-110834/>>. Acesso em 26/06/2015.

PRATT, Louise H. **Lying and poetry from Homer to Pindar**: falsehood and deception in archaic Greek poetics. Ann Arbor: Michigan University Press, 1993.

RAGUSA, Giuliana. **Lira grega**: antologia de poesia arcaica. São Paulo: Hedra, 2013.

RICHARDSON, Nicholas. Reflections of choral song in early hexameter poetry. in ATHANASSAKI, Lucia; BOWIE, Ewen (org.) **Archaic and classical choral song**: performance, politics and dissemination. Berlim: De Gruyter, 2011.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.

ROCHA JUNIOR, Roosevelt Araújo da. Lírica grega arcaica e lírica moderna: uma comparação. **Philia & Filia**, Porto Alegre, v. 3, n. 2 (jul-dez./2012).

SILK, Michael. **Lyric and lyrics**: perspectives, ancient and modern. In BUDELMANN, Felix. (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2010.

SIMPSON, Michael. Reading Pindar. in AGÓCS, P.; CAREY, C.; RAWLES, R. (Editores). **Reading the Victory Ode**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

SLATER, W. J. (Ed.). **Lexicon to Pindar**. Berlin: 1969.

SLINGS, S. R. The I in personal archaic lyric: an introduction. in **The poet's I in archaic Greek lyric**. Amsterdam: VU University Press, 1990.

SNELL, Bruno. **The Discovery of the mind**: in Greek philosophy and literature. Nova Iorque: Dover, 1982.

SUHAMY, Henry. **A Poética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

TELES, Gilberto Mendonça. **Retórica do silêncio I**: teoria e prática do texto literário. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TODOROV, Tzvetan. **Poderes da poesia**: conferência de 07/06/2011 in Forma e sentido contemporâneo: poesia. Produção e direção geral: Gil Lopes. Direção e curadoria: Antônio Cícero. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

WELLS, James Bradley. **Pindar's verbal art**: an ethnographic study of epinician style. Washington D.C.: Harvard University Press, 2009.

WEST, Martin. Pindar as a Man of Letters *in* **Culture in Pieces**: Essays on ancient texts in honour of Peter Parsons. Edited by Dirk Obbink and Richard Rutherford. New York: Oxford University Press, 2011.

WILLCOCK, M. M. **Pindar victory odes**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1995.

YOURCENAR, Marguerite. **La couronne et la lyre**: poèmes traduits du grec. Paris: Gallimard, 1979.